unidade, transformação e substância.

um ensaio da incerteza do agir no projecto.

Relatório de síntese relativo às provas de aptidão pedagógica e capacidade científica do candidato do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Adelino Manuel dos Santos Gonçalves 1999

Apresentação.

Este relatório é um ensaio sobre a *incerteza do agir* no *projecto*.

A *incerteza do agir* é uma condição natural do *projecto* quando se considera que a *concepção* é «procura». Não de uma procura de um bem perdido, mas de uma procura interior que se manifesta na capacidade criadora do *arquitecto*. Uma procura que tem por referente fixo, algo que é instável e não definitivo, mas que aspira à estabilidade e à completação. Uma procura da identidade do *desenho* de uma *obra* que é também uma procura que percorre trilhos da *memória* do *arquitecto* como se fosse uma procura de si mesmo.

Que expressão melhor do que a *incerteza do agir* para nomear a essência desse «procurar»? A *incerteza* é indecisa e oscilante, mas o *agir* reúne, num facto, a decisão tomada e a acto propriamente dito.

A *incerteza* desprende-se da convicção para conceder um olhar crítico sobre o *mundo*, mas o *agir* pressupõe um acto de fé na crítica transformada em acção.

No *projecto*, esta acção pode ser um *traço*.

Não um traço qualquer, mas sim um *traço* que seja a síntese de uma relação do *mundo* que o *arquitecto* é, com o *mundo* que lhe é exterior e que ele deve compreender como presença histórica a partir da circunstância em que actua.

A *incerteza do agir* não significa, pois, inibição da capacidade de realizar. Tal situação ocorreria apenas se houvesse uma ignorância absoluta da *arquitectura* ou se o *projecto* pudesse ter uma fundamentação alheia ao factor temporal intrínseco aos parâmetros que transforma.

Mas isso não é possível: a *memória* é mais forte.

O *passado* está sempre *presente*.

Mas a *incerteza do agir* também não é uma oferta. É uma atitude vigilante e atenta a ser cultivada para se compreender um tempo em que a sociedade se transforma de modo complexo, tornando também complexa a condição do nosso *agir* no *projecto*.

As fronteiras sociais e culturais são cada vez menos dependentes da sua localização física e espacial. O «tempo» e o «espaço» associam-se menos à noção de «distância» e mais à noção de «fusão».

O nosso tempo é uma situação paradoxal que nos faz lidar com uma nova configuração da relação entre o *global* e o *local* que, no âmbito da *arquitectura* (por certo, entre outros), nos remete para os seus extremos mais profundos: o *indivíduo*, num dos lados, o *mundo*, no outro.

Trata-se da perturbação de um hábito intelectual sedimentado ao longo de séculos e que só agora, com novas escalas da relação do *arquitecto* com a sociedade, se afirma de um modo evidente. O nosso olhar e nosso *agir* «gestalticos» lidam com *fundos* irrequietos e indeterminados que, ora diluem a noção de identidade, ora lutam por afirmá-la; que, ora apresentam um tempo que para nós já faz parte do passado, ora apresentam um tempo que julgamos em sintonia com o nosso; que, em suma, criam uma multiplicação complexa dos contextos do nosso *agir*.

As perplexidades que decorrem da consciência da falta de clareza dos contextos do nosso *agir* são o tema de fundo deste relatório. Mas de tema de fundo, essas perplexidades passaram a um problema de *ser*. Do meu *ser*.

Este relatório regista um percurso de quem anda à procura de si (na) e da *arquitectura*, relatando eventualmente mais o que eu sou, ou vou sendo, do que o que a *arquitectura* é ou julgo que ela seja.

Como problema de *ser*, do meu *ser*, a *incerteza do agir* foi também o «método» usado para pensar e escrever para este relatório.

A constante sobreposição de uma dúvida sobre outra dúvida, determinou grande parte da composição do texto. Foi um processo ancorado em algumas perplexidades pessoais, genéricas e difusas, que sinto que devo objectivar para que o meu papel no ensino e na prática da *arquitectura* adquira uma nova consistência.

Foi, sobretudo, o despertar para a necessidade e para o risco da meditação.

«Em que é que existe aqui um risco? Na medida em que meditar significa despertar o sentido para o inútil. Num mundo para o qual não vale senão o imediatamente útil e que não procura mais que o crescimento das necessidades e do consumo, uma referência ao inútil fala sem dúvida, num primeiro momento, no vazio».[1]

Apesar de interior, não estive sozinho neste processo. As ideias que compõem o texto são minhas, apenas na medida em que fui eu que as escrevi, que lhes dei um *desenho* como daria a um edifício, o que pressupõe a leitura, a pesquisa, a partilha de dúvidas e a sua discussão, encontrar afinidades e incompatibilidades, arriscar uma ideia e criar um «*animal volúvel de patas inquietas e olhos inseguros*» em seu torno, mas que ficará sempre em aberto, disponível para continuar a meditar.

Agradeço, acima de tudo, ao arquitecto Raúl Hestnes Ferreira pela sua dedicação à orientação do processo que envolveu a elaboração deste relatório.

Pela sua compreensão: pois, compreendendo que, embora partilhemos um mesmo tempo e algumas perplexidades em comum, o seu olhar é feito com o conhecimento e a vivência de um passado que eu não possuo e jamais poderei possuir, procurou perceber o nexo da perspectiva do meu olhar sobre a *arquitectura* e alertar para as contradições e para a falta de clareza de algumas ideias.

Pela franqueza das suas palavras: uma franqueza construída por anos de experiência reconhecida no exercício e no ensino da *arquitectura* e que se fez apoio seguro para um desafio por vezes tão complexo.

---

[1] Heidegger, Martin, *Língua de tradição e língua técnica*, Vega, Lisboa, 1999, pág. 9.

Estrutura do relatório.

A estrutura do relatório é condicionada pela natureza dos seus protagonistas: o *projecto* e a *concepção* no *projecto*.[1]

No ensejo de compreender a *arquitectura*, o *arquitecto* relaciona-se com o *mundo* para construir um *saber* que lhe permita lidar com a sua complexidade.

A construção desse *saber* faz-se com o *projecto*. Não apenas com o projecto concreto de cada obra, mas com o *projecto* mais vasto do qual também fazem parte todas as obras que ele projecta, e que constitui a sua formação.

O *projecto* é um pensamento poético.

Um pensamento que não tem uma estrutura clara, pois a sua dinâmica criativa não é necessariamente linear ou sistemática.

•

A noção de *projecto* enquanto pensamento poético do *real* introduz duas concepções de *tempo* que estão presentes em todo o relatório, e que são também o pretexto para a sua divisão em duas partes.

Uma dessas perspectivas é designada por «linear» e concebe o *tempo* como sucessão de épocas representadas, ou representáveis por princípios universais e leis próprias; a outra, é designada por «presença» e concebe o *tempo* como síntese de todos os tempos e épocas precedentes.

Contudo, a divisão do relatório em duas partes que, no fundo, são complementares, deve-se à imposição da estrutura da *palavra escrita*. Se o seu suporte é folha de papel, o seu domínio é, na realidade, a unidade do pensamento.

A *arquitectura* é *coisa mental* e o pensamento no *projecto* pode ter a lógica do voo de uma borboleta.

•

Em *Vers la Grande Liberté*, a primeira parte, introduzo um conjunto de perplexidades que surge de um olhar intuitivo sobre a arquitectura contemporânea.

---

[1] Por motivos que se compreenderão na segunda parte do relatório, esta separação entre *projecto* e *concepção* é destituída de rigor, pois o *projecto* é simultaneamente *cognição* e *concepção*.

O seu significado é deliberadamente ambíguo.

«Vers» tem o sentido de «*Vers une architecture*» — um sentido de manifesto —, mas também tem um sentido que introduz a ideia de percurso em direcção a algum lugar: à Grande Liberdade.

Tem um sentido de manifesto justificado com uma sentença de Paul Valéry cujo significado está implícito ao longo de todo o relatório: «A maior liberdade nasce do maior rigor».

Tem um sentido de percurso, porquanto se associa a um estudo, numa perspectiva histórica, da noção de liberdade do acto criativo no *projecto*.

•

O exercício da *arquitectura* sempre foi uma actividade que se dividiu pela sua heteronomia (a dependência relativamente a quem tem *poder* para construir) e pelo desejo de autonomia e liberdade, para o *arquitecto* poder realizar as suas ideias.

As razões para esse desejo de autonomia sempre foram enquadrados por um espaço auto-referencial da *arquitectura* (um espaço conceptual): a *teoria* e a *tratadística*, no *mundo clássico*[2], ou, mais recente, a *linguagem*[3].

Associado a esse espaço auto-referencial, sempre esteve o próprio valor da *arquitectura* enquanto símbolo cultural e social e, por conseguinte, enquanto valor autónomo, na medida em que pressupõe ser uma «superação» dos condicionalismos representados pelo *real*.

•

A primeira parte do relatório também trata da relação entre a *arquitectura* e a modernidade considerada como processo histórico

---

[2] Este mundo é um «mundo de *saber*», neste caso, estável e circunscrito. O termo «clássico» compreendo-o a partir da definição de classicismo proposta por Henri Focillon: «*Encarando-o como um estado, como um momento, estamos já a qualificá-lo. É útil indicar que ele é o ponto em que há maior acordo das partes entre si — é estabilidade, segurança, depois da inquietação experimental. (...) O classicismo não é, porém, o resultado de uma atitude conformista; ele advém, pelo contrário, de uma última experiência, da qual guarda a audácia, as qualidades fortes e criativas*». Cfr. Focillon, Henri, *A vida das formas*, Edições 70, Lisboa, 1988, pág. 26.

[3] A *linguagem* pode ser entendida como um «espaço conceptual» com o valor que teria a *tratadística*. A própria dificuldade em estabelecer uma terminologia clara para designar um conceito que não possua conotações históricas (como é o caso da *linguagem*, com, por exemplo, Zevi e Jencks) é um tema de fundo do relatório. De qualquer modo, a noção de *linguagem* pode ser entendida a partir de uma definição de «estilo» proposta por Norberg-Shulz: «*(...) sería mejor que el estilo implicasse la estructura de probabilidad formal de un sistema de símbolos. La propia obra de arte debe expresarse* dentro *de los límites de la norma, pero sin reducir éstos a unos cuantos principios evidentes*». Cfr. Norberg-Shulz, Christian, *Intenciones en arquitectura,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pág. 46. Em termos epistemológicos, a utilidade deste espaço conceptual reside no facto de cada conceito ou de cada princípio compositivo que possamos associar à arquitectura moderna, como é o «zeitgeist» ou o «less is more», ter um correspondente figurativo enquadrado num sistema de auto-referenciação. Significa isso, por exemplo, que na máxima «less is more», não é o princípio que se revela como modelo operativo, mas, sobretudo, a própria arquitectura de Mies van der Rohe.

que proclama, como seu valor fundamental, o progresso e o desenvolvimento da sociedade. Tal processo implica, no caso da *arquitectura* (ou da arte em geral), o *novo* e a ordenação do *mundo* como representações desse valor, e em torno das quais foi criado um (hipotético) *corpo disciplinar* da arquitectura moderna que sofreu um desgaste semelhante ao que alguns valores da modernidade sofreram, por via da sua rotina e da sua secularização.

Esse desgaste significa, apesar da tautologia, o desgaste do espaço conceptual de auto-referenciação da arquitectura moderna, introduzindo assim uma condição de crise disciplinar.

O que define essa crise é que a distinção entre os campos da *prática* e da *teoria*, tomados como conceitos amplos que se reportam à relação entre a prática propriamente dita e um corpo de conhecimentos mais ou menos normativo, com o seu sistema de «probabilidades formais» e de símbolos correspondentes (Shulz), tende a fundir-se e a converter a *arquitectura* em «pura acção».

Essa fusão ou, pelo menos, a indefinição da distância entre os campos da *prática* e da *teoria*, significa também a perda de distância relativamente ao *real* e a indefinição do espaço conceptual que medeia o *agir* no *projecto*.

Daí que digamos que a *arquitectura* é uma *arte* que lida com o *real*. A questão, hoje, é se não será ela a «*arte* de lidar com o *real*» sem o necessário distanciamento crítico.

O *real*, «em si», carece de significado arquitectónico e de sentido *material* e formal. O *real* com a qual o *arquitecto* lida é um *real* intrínseco da *arquitectura*, transformado de forma crítica em função do que ele quer que a *obra* seja, signifique ou simbolize.

É, pois, da indefinição de um espaço conceptual de auto-referenciação (estável, na sua condição de existir), que decorre a necessidade de pensar o próprio modo como pensamos no *projecto*.

Daí a necessidade de um ensaio fenomenológico do *projecto*.

•

Notas para um fenomenologia do projecto é esse ensaio. Os três capítulos em que se divide esta parte do relatório — Unidade, Transformação e Substância — têm por base a noção de que o *projecto* não tem uma fundamentação absoluta e que apenas pode

ser pensado com a introdução do factor *tempo*.

O valor desse factor é o de herança histórica. Não numa perspectiva histórica disciplinar, mas antes com a consciência de que há precedências culturais que o *arquitecto* possui e que ele não precisa inventar: o *arquitecto* não inventa a *casa*: *desenha* uma casa.

•

Unidade é um conceito que remete para a inexistência de forças particulares. Para uma condição na qual só a presença de uma força de conjunto é verdadeiramente operativa na *concepção*.

São questionados os modelos mecanicistas e teleológicos que estão na base da explicação do *projecto* de *arquitectura* na modernidade, procurando evidenciar a impossibilidade de definir fronteiras e autonomias disciplinares no interior do *projecto* (e da *arquitectura*), partindo do princípio que o pensamento no *projecto* não concebe a *arquitectura* «em si», mas antes na sua relação «exterior».

A *Unidade* é também um conceito que diz respeito à unidade ontológica do *homem*, considerando que a sua relação com o *mundo* é feita na integridade do *ser*. A sobrevalorização do sentido da visão enquanto factor que privilegia a dimensão figurativa do *desenho* da obra arquitectónica, é um tema a contrariar com o conceito *unidade da forma*, relativo ao *ser* da *obra*: o que ela é, é na relação com o *mundo*.

A própria palavra *forma* remete-nos para a noção de herança histórica da *arquitectura*: o que o *arquitecto* não precisa de inventar é a *forma* da *casa*. Não se trata, no entanto, de uma noção com valor arquetípico. No âmbito do *projecto*, considerado este como lugar conceptual, a *forma* é a *estrutura* primária na qual o nosso pensamento se apoia para iniciar a *composição* e a procura do *desenho*.

•

Transformação é o conceito forte deste relatório.

Se de algum modo a *Unidade* sugere um estado de parálise, ou de uma sedução forte para a vontade de «conhecer», tal não acontece com a *Transformação*. Este conceito remete-nos para o *agir* transformador que caracteriza a essência do *projecto*.

Considerar que o *projecto* é, na sua essência, «transformação», conduz a algumas questões pertinentes do exercício da *arquitectura*, nomeadamente à impossibilidade do acto criativo «puro», um acto que produza um «novo absoluto», sem referentes nem antecedentes.

Numa análise profunda do modo como pensamos no *projecto,* sobressai o paradoxo do voluntarismo do acto criativo quando confrontado com a noção de «continuidade e transformação» como condição natural do *agir*, pois, por definição, a *transformação* pressupõe a preexistência de uma *matéria* a ser transformada.

Assim, a matriz constituída pela *Unidade* e pela *Transformação* é como que o «outro lado» do acto criativo, pois questiona o significado do «produto genuíno» em detrimento de uma didáctica da *arquitectura.*

•

Substância é a designação da *matéria* transformada no *projecto*. É o «*animal volúvel*», nas palavras do arquitecto Álvaro Siza, que habita as folhas em que esquissamos e que tem a capacidade de nos fazer pensar o *desenho* da *obra* como relação com o *mundo*.

A definição deste conceito apoia-se no modelo epistemológico proposto por Karl Popper, como sendo um produto intermédio dos «três mundos».

Considero que *substância* do *projecto* é algo que se constrói, transformando a identidade que se lhe procura dar. Não é uma coisa que nos seja dada. Não é, por exemplo, o programa que o cliente propõe:

«(…) porque no programa está escrito átrio, e o arquitecto deve transformá-lo num lugar para entrar. Os corredores devem converter-se em galerias. Os orçamentos devem transformar-se em economia e as áreas em espaços».[4]

A *substância* é também a primeira criação no *projecto*. Nela são cruzadas, numa fórmula indizível, as «motivações interiores» com

---

[4] Kahn, Louis, *Propos sur l'architecture*, em *Silence et lumière, choix de conférences et d'entretiens 1955-1974*, Éditions du Linteau, Paris, 1996., pág. 157 (tradução do autor).

as «motivações exteriores».

Quando o *arquitecto* toma conhecimento do ponto do qual vai partir (o programa, o sítio, o contexto físico e cultural), fá-lo com um *saber* que lhe permite pensar num *desenho* possível para a sua obra. Por isso, cada momento no *projecto* transporta consigo a síntese dos momentos anteriores, junto com a capacidade de antecipação e prefiguração das derivas que proporciona cada hipótese ou solução de *desenho*. É com sucessão dos momentos de síntese e com a capacidade de pensar em síntese futuras, que a *obra* se vai definindo: com a abertura de hipóteses e combinações dos parâmetros do *projecto* (que se podiam permutar até ao infinito) e com a definição de uma paisagem possível de soluções.

Mas não é nem nessa abertura, nem na escolha dessa paisagem de possibilidades que está o sentido do evoluir do *projecto* — a razão do *agir* —, pois a liberdade necessária para *desenhar* obedece às condições prévias e às condições criadas. O *desenho* que vai revelando a identidade da *obra* na folha de papel é a resposta a um problema, mas também é sugestão de novos problemas.

Projectar é «dar e receber».

É, então, neste círculo fechado que o *projecto* evolui.

«Portanto, temos de percorrer o círculo. O que não é nem um expediente ante a dificuldade, nem uma imperfeição. Seguir este caminho é que é a força, e permanecer nele constitui a festa do pensamento, admitindo que o pensamento é um ofício».[5]

Nesta festa do pensamento cada momento é um começo: começar é sempre um recomeçar.

O grau zero não existe.

A *memória* não o permite.

---

[5] Heidegger, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1991, pág. 12.

Motivação.

Alguns dos motivos deste relatório decorrem da experiência pedagógica adquirida no âmbito da leccionação da cadeira de Projecto I (antes, Introdução à Arquitectura) do 1º ano da licenciatura em Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. O conjunto de problemas que constitui o seu núcleo foi surgindo na sala de aula, cruzando as expectativas e as dúvidas dos alunos, com as perplexidades naturais de quem considera que o seu próprio processo de formação está, e estará, em curso.

É habitual afirmar-se que a *arquitectura* não se ensina: aprende-se. No meu caso, direi que estou a aprender a ensinar, ensinando a aprender.

Do modo como a cadeira de Projecto é regida pelo arquitecto Raúl Hestnes Ferreira, o contacto que os alunos têm com a *arquitectura* é feito considerando a sua globalidade. A progressividade da aquisição de conhecimentos e a construção de um *saber* é estimulada pela consciência de que o exercício da *arquitectura* é um jogo cujas regras se definem na permanente revisão das relações entre as «partes» e o «todo».

Além disso, a cadeira de Projecto I tem por especificidade o facto de se ensinar, não apenas a *arquitectura* com o *projecto*, mas também a própria *concepção*, exigindo que se pense a *arquitectura* de um modo amplo para apoiar os alunos no desenvolvimento dos seu trabalhos. Um «porquê?», pueril, inocente ou consciente, não tem uma resposta axiomática e remete invariavelmente para uma consideração da *arquitectura* na sua globalidade.

Assim se consolidou a motivação para este relatório.

Essa motivação é a *arquitectura*.

Há nela um desejo latente de *gelar* arquitecto[1] que está por cumprir e que justifica esta reflexão sobre o *projecto*. «Ser arquitecto» não foi uma conquista resolvida na *escola* nem com a experiência profissional. Nestas duas situações o problema que se

---

[1] Expressão de José Gomes Ferreira com a qual me identifico pela sua intensidade poética. Agradeço ao arquitecto Gonçalo Seiça Neves a sugestão de leitura de *A Memória das Palavras, ou o gosto de falar de mim*.

coloca é o mesmo: fazer. «*Fazer o quê*» parece ser um desafio constantemente adiado pela falta de tempo...

Pior.

Essa falta de tempo não permite que nos apercebamos da importância vital de empreender tal desafio: na *escola*, a realidade é «virtual», motivo pelo qual se exige que, para além da *arquitectura*, se fantasiem os contextos. Não haveria nisso problema se não fosse o facto destes contextos entroncarem quase sempre na própria *arquitectura*, isto é, o contexto dos projectos é a própria *arquitectura*; no exercício da profissão, a realidade, agora «real», impõe-se e faz do *projecto* uma actividade onde se procura resolver problemas, sem que por vezes possamos problematizá-los com o necessário distanciamento crítico.

Daqui surgiu a primeira aporia: como fazer uma investigação do *projecto*, sendo ele próprio um mecanismo de investigação com o qual o *arquitecto* torna operativo o seu *saber*, isto é, quando a *arquitectura* é, em certa medida, uma actividade de investigação?

Sendo a acção de projectar a mediação entre o *saber* e a realização da *obra*, é ela que se apresenta, à primeira vista, como *objecto* de estudo a realizar no âmbito da *arquitectura*: a Sociologia ou a Antropologia não explicam o *projecto* na sua totalidade, embora o *saber* relativo a cada uma destas disciplinas contribua para o seu exercício; a Construção também não o explica na sua totalidade, ainda que seja uma condição necessária da *arquitectura* e esteja na base da sua razão de ser.

Se houvesse uma lógica na mediação entre *saber* e *fazer*, bastaria identificar a *estrutura* que liga o indutor ao induzido, o problema à solução, e brindá-la com uma *técnica*. Mas aquilo que se poderia afigurar como resposta, conduz-nos na realidade a outra questão: saberemos nós descrever qual o problema que em cada *projecto* há para resolver? Ou, dito de outro modo, saberemos nós definir o «que há para ser feito» em cada projecto?

Podemos arriscar uma resposta: descrever, não o *projecto*, mas vários, muitos projectos, seria uma solução, pois a particularidade de cada um dos casos iluminaria o que permanecesse, aquilo que seria como que uma «essência» do *projecto*.

Mas as respostas acumulam novas perguntas: a essência do

projecto é o que permanece ou é o que varia?

E se encontrássemos a «essência» do *projecto*... como descrevê-la?

Pensar o *projecto* é pensar o pensamento no *projecto*, e descrever o pensamento no *projecto* é um desvio da sua pureza, uma vez que é contaminado com as lógicas da *palavra*.

As linhas deste relatório não desenham.

Resta procurar que se movimentem num lugar intermédio entre o *saber* e o *agir* no *projecto*.

O motivo deste relatório podia ter derivado também de um metadiálogo que Gregory Bateson não escreveu:

FILHA: Papá, o que é que os arquitectos precisam saber para fazer edifícios?

Sobre a terminologia.

Com os temas abordados neste relatório houve a necessidade de usar palavras (ou expressões) cujo significado radica numa dimensão ontológica. Para dar mais sentido ao texto, dada a riqueza do significado e interpretações das palavras, a sugestão do arquitecto Raúl Hestnes no sentido de elaborar um pequeno glossário que permitisse um esclarecimento circunstancial, transformou-se numa necessidade.

Essas palavras surgem ao longo do texto em *itálico*. Quando tal não ocorre, assumem um significado «corrente».

O glossário foi colocado no fim do relatório.

Procurei que as definições fossem breves, recorrendo, quando necessário, a referências, citações ou exemplos que se aproximem das ideias que quero transmitir.

I. Vers la Grande Liberté.

ditirambos sobre a arquitectura contemporânea.

•

Não é fácil fazer uma crítica da arquitectura contemporânea quando com esta expressão se designa, de um modo global, a *arquitectura* que se faz no nosso tempo. Não é fácil porque essa designação diz respeito a atitudes díspares, com suportes ideológicos e teóricos mais ou menos específicos, e que podem ocorrer indiferentemente em qualquer lugar e em qualquer momento.

Esta indiferença revela-se no facto destas atitudes não se distribuírem de um modo sistemático em territórios culturais circunscritos, nem sequer serem uma expressão natural da sua variedade. Pelo contrário: a arquitectura contemporânea revela bem a transformação do valor do *lugar* como questão fundamental da *arquitectura*, num processo comummente justificado com a *globalização*, como se esta se tratasse de uma força soberana, demasiado inflexível ou de tal modo sedutora, que nos impede de ter uma percepção de outras escalas do *lugar* que não sejam a «escala global». Dilatado até a uma dimensão planetária, o *lugar* tornou-se um palco de intervenções independentes dos cenários.

Não se trata, pois, de ter uma *cidade* de Rem Koolhaas e, num país distante, uma outra de Rafael Moneo ou de Álvaro Siza, com uma de Frank Ghery ou de Peter Eisenman pelo caminho. Trata-se, isso sim, de ter uma obra de cada um destes arquitectos ao lado das dos outros e, mais importante, numa *cidade* que já existia antes de qualquer um deles... e de nós.

Mas a tarefa do discurso também é dificultada por outros motivos. No lado oposto à *globalização* estão os desequilíbrios provocados pelo capitalismo nos domínios tecnológico e político; está a simultaneidade de múltiplos tempos na (e da) modernidade e das expressões da ideia de progresso correspondentes; está a diversidade de contextos físicos, sociais e culturais; enfim, todo um conjunto de factores que me leva a questionar a indiferença relativamente ao que a *cidade* pode ter (ainda) de genuíno e pensar se estamos mesmo inseridos num processo irreversível no qual a

cidade é determinada por visões despóticas atentas apenas ao que se julga serem os valores universais da «aldeia global».

No seu trabalho, o *arquitecto* cruza o seu sistema de valores e de crenças (ou devia cruzar) com os dos seus clientes. Além disso, sendo a *cidade* uma *obra* colectiva, ele também o cruza com os valores partilhados pelo universo de uma determinada sociedade, ou de uma determinada comunidade. Mas não variará o universo do trabalho do *arquitecto* consoante os lugares onde intervém? Não fará cada lugar concreto as suas próprias exigências? Será que as cidades já não têm valores genuínos? E se tiverem, quererão elas (e queremos nós) que continuem a tê-los?

Não entendo que a *cidade* genuína seja um conjunto que cresce e não muda, ou que se repete no seu próprio crescimento com soluções automáticas e imutáveis.

A *cidade* genuína não é como Amaurota.

A *cidade* genuína não é sinónimo de pureza cultural. Isso é um mito.

A *cidade* genuína é um «estaleiro».

«Mi sentido de universalidad tiene más que ver con la vocación de las ciudades, que viene de siglos de intervención, de mestizaje, de sobreposición y de mezcla de las más opuestas influencias, pero que resulta inconfundible»;[1]

«[…] Las ciudades, sobre todo las más significativas, se han construido sobre la relación internacional, a través de un balance entre lo local, las tradiciones, las idiosincrasias, y las innovaciones, los injertos…»[2]

É importante reconhecer a *cidade* como *obra* colectiva porque, de certo modo, ela é «construída» pelos seus habitantes. Porque são eles que criam o universo de valores tão importante para a dupla sensação de pertença e de posse de um *lugar*. Nesse sentido, o trabalho do *arquitecto* devia ser o de dar o seu contributo para essa «construção».

Mas, reconhecer hoje a *cidade* nestes termos é uma tarefa extremamente complexa. Nomeadamente quando a ela é uma herança descaracterizada por uma fragmentação e descontinuidade formal e social. Aparentemente, a *cidade* perdeu a

---

[1] Álvaro Siza, extractos de *Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza*, em El Croquis 68/69, Madrid, 1994, pág. 6.

capacidade de impor uma *ordem* antes de nela intervirmos. Aliás, a *ordem* da *cidade* parece ser um conceito cada vez mais indefinido e distante que apenas se objectiva quando considerado no âmbito do *desenho* das nossas intervenções.

Por esse motivo, pela ausência de uma *ordem* superior à circunstância, é que devemos afirmar a importância que tem o seu entendimento como *obra* colectiva: pode ser verdade que a *cidade* perdeu a «memória de si mesma»[3], mas nós sem *memória* não sobrevivemos.

«É, portanto, no concreto e renovado encontro com o mundo da vida, com os seus problemas constantemente novos, de que participam a história e a natureza, a constituir a primeira fonte do operar arquitectónico».[4]

Assumir que o papel do *arquitecto* na *cidade* é o de colaborar, implica o desejo de que a *arquitectura* seja aceite como contributo, embora isso dependa mais da própria vida das obras, do que das teorias associadas ao seu *desenho*: a *obra* arquitectónica existe para além do que dela dizemos, e diz o seu autor.

A legitimação é um processo histórico.

Mas alguma da arquitectura contemporânea, parece ser indiferente a este processo: «impaciente» e «imediata», parece mesmo anulá-lo quando se associa aos *media* e permite que o seu valor dependa dos fluxos da moda, ou dos interesses do capitalismo.

Assim se cria uma indiferença relativamente ao entendimento da *forma* como elemento fundamental da *arquitectura*, em detrimento da *imagem* e da sua associação aos poderosos mecanismos de *marketing*.

•

A indiferença relativamente à dimensão ontológica de valores

---

[2] ibidem, pág. 8.
[3] A «memória que a cidade tem de si mesma» é uma expressão de Franco Purini que adopto dada a importância que teve a consulta de *La Arquitectura Didáctica* nas pesquisas que fiz para este relatório. A «memória da cidade» é uma alusão a um tempo superior e, de certo modo, autónomo ao tempo do projecto de cada intervenção arquitectónica: «*Este tiempo de la ciudad es un tiempo de lo imaginario, en que ya no existe pasado o presente, sino un carácter capaz de superponerse a nuestra vida misma y volver a remontar su curso hasta llegar a la infancia*». Cfr. Purini, Franco, *La Arquitectura Didáctica*, C.O.A.A.T.M., Valencia, 1984, pág. 55-56.
[4] Gregotti, Vittorio, *O Território da Arquitectura*, Perspectiva, São Paulo, 1994, pág. 141.

fundamentais da *arquitectura* — *lugar, habitar, forma* — é também o reflexo de um desejo de liberdade e autonomia disciplinar que a modernidade provocou (ou promoveu) no nosso «território», uma liberdade que poderia concretizar uma substantivação do par *sujeito/objecto* que Descartes fracturou, mas que parece ser uma liberdade estranha, pois não possui referentes nítidos para perceber qual é hoje a «missão» ou a «tarefa» da *arquitectura.*

Na verdade, o que se inaugurou foi a separação da *intencionalidade do agir* relativamente ao *agir* propriamente dito. Significa isso que, com tal desejo, nascia também a necessidade de encontrar o que é específico da *arquitectura*, de saber quais são os seus instrumentos, as suas leis, os seus materiais, a sua essência, a sua missão... em suma, qual é o *lugar* da *arquitectura* no *mundo*.

Com a distância com que hoje podemos observar as vanguardas, o «funcionalismo», o movimento moderno e as suas «fugas», ou mesmo alguns «ismos» mais recentes, vemos com alguma naturalidade as implicações da modernidade: que, a partir de certo momento, a *arquitectura* começou a procurar-se.

•

Nesta primeira parte, procuro compreender a pluralidade de atitudes da arquitectura contemporânea que constituem o conjunto heterogéneo do contexto (cultural) do nosso *agir*. Neste texto crítico está implícita a minha posição relativamente às atitudes com que me identifico, assim como as que recuso.

Os nomes que lhes atribuo não decorrem de características formais que as respectivas obras exibem.[5] Esses nomes não têm a ver com estilos pessoais ou maneiras de fazer. Têm a ver, isso sim, com a maneira de pensar e de estar no *projecto* perante a dimensão cultural da *arquitectura* e o seu valor no contexto mais vasto da *cidade*.

A localização temporal de tais atitudes pode não ser importante. Em certos aspectos, os nossos procedimentos intelectuais no *projecto* são os mesmos desde o século XVIII, ou

---

[5] Os nomes quase sempre acabam por ser associados a características formais ou estéticas: mesmo o «*funcionalismo*» que devia ser pensado, de um ponto de vista epistemológico, como atitude que acredita na criatividade do raciocínio lógico e dedutivo, foi associado às imagens da exposição «International Style» e, ainda assim, publicitado essencialmente pela recusa de decoração aplicada. Cfr. Hitchcock, Henry-Russel e Johnson, Phillip, *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, C.O.A.A.T.M.,

quiçá desde a descoberta da perspectiva no Renascimento.

•

A «arquitectura moderna» é entendida nos seguintes termos: no início deste século a *arquitectura* começou a ser (re)colocada no *mundo* com uma atitude que traduzia a necessidade de uma renovação da sociedade — «ser moderno».

•

Quando desperta o desejo de recuperar a dimensão ontológica de valores fundamentais da *arquitectura* e se reconhece um sentido positivo ao «olhar o passado», surge uma outra atitude que designo de «arquitectura didáctica».

•

À «arquitectura da indiferença», terceira e última, associo uma atitude de indiferença relativamente ao carácter unitário da *arquitectura* em detrimento de qualidades formais imediatas.

•

A necessidade de uma posição crítica, ampla e generalista, perante a arquitectura contemporânea deve-se à vontade de entender qual é actualmente o papel do *arquitecto*.

Hoje, certamente mais do que em épocas longínquas, a *arquitectura* e o seu exercício estão mais condicionados pelo mundo que a humanidade criou.

O *novo* e a *ordem* como valores patentes da *arquitectura* no crescimento da *cidade*, foram suplantados pela noção de que o *arquitecto* tem um papel importante na *transformação* da *cidade*, o que implica a necessidade de compreender o *contexto* com o qual projectamos e fazer também uma avaliação histórica da *arquitectura*[6], pois os lugares onde intervimos são sedimentos do *passado*.

É deste modo que hoje devemos *agir* no *projecto*: compreendendo os contextos físicos, sociais e culturais, não como um *fundo* sobre o qual se intervém, mas sim com o qual se intervém, ainda que tal implique que não procuremos apenas

---

Murcia, 1984.

[6] Não se trata de uma avaliação da «História da Arquitectura», mas antes da necessidade em reconhecer o factor *tempo* como condição que estabelece que o *projecto* lida sempre com parâmetros que se definem temporalmente, não havendo, pois, lugar a uma sua fundamentação absoluta.

contextualizar as nossas obras, mas que procuremos também «contextualizarmo-nos» através delas.

O reencontro com o «mundo da vida» deve, pois, ser parte da atitude a cultivar hoje:

«(…) darse cuenta de cuáles son los valores estructurales que reclamar la exacerbada individualidad de la obra arquitectónica».[7]

«[A. Zaera] — ¿Qué es para ti lo realmente específico de la arquitectura como diciplina contemporánea?

[R. Moneo] — Es un modo de pensar que permite la interpretación del medio físico. En el fondo, la arquitectura te prepara para el entendimiento del medio. Eso es lo que es ser arquitecto hoy».[1]

[7] Rafael Moneo, extracto de *Conversaciones con Rafael Moneo*, em El Croquis 64, Madrid, 1994, pág. 10.

1. O «começo»: *ser moderno.*

Somos herdeiros de uma tradição que conta quase com cem anos de história:

«(…) uma "tradição do novo" (…), com a qual está comprometido todo aquele que trabalhe como artista. Mais ainda, tal tradição parece haver dirigido a atenção histórica antes de mais nada sobre si mesma, sobre a sua própria condição, movendo-se (…) em direcção a uma espécie de aplicação do conceito de regressão a todo o estrato dos fenómenos oculto num concreto formal em cujo interior se deve trabalhar escavando e aninhando-se até perfurar a densa matéria das coisas e acontecimentos, levando-os a uma nova condição de conhecimento».[1]

No texto do qual retirei este extracto, Gregotti dissertava sobre a operatividade do conhecimento histórico no *projecto*, fazendo uma síntese das relações que a arquitectura moderna estabeleceu com o *passado*. Num dos seus argumentos estipulava que, quanto mais próximos estamos da nossa época, mais difícil se torna garantir o rigor das nossas leituras do *real*.

É nesse âmbito que refere a amplitude do significado de «moderno» (e de «movimento moderno») e propõe a palavra «tradição» para estabelecer um ponto de ordem, uma força comum que pudesse unir num traço «*diagonal rico em reentrâncias e saliências*»[2], as várias expressões que a arquitectura moderna tinha tomado.

Tomo este sentido da «tradição do *novo*» como a expressão que designa o significado da relação entre a *arquitectura* e a modernidade, isto é, o movimento cultural amplo que se configurou como um projecto histórico de modernização da sociedade fundamentado na ideologia do progresso.

No âmbito da *arquitectura*, a relação com a modernidade traduz-se num movimento histórico «auto-consciente» que se define enquanto tal, proclamando a sua missão e o seu papel de modernização.[3]

---

[1] Gregotti, Vittorio, *O Território da Arquitectura*, op. cit., pág. 142-143.
[2] ibidem, pág. 141.
[3] Tendo presente a tese de Gianni Vattimo segundo a qual a «*definição da modernidade como a época na qual o ser moderno é o*

Isto implica a existência de um processo no qual se foi produzindo uma síntese programática abrangente num plano ideológico vasto — a modernidade propriamente dita (o «projecto geral», nas palavras de Vattimo) —, que se reflectiria nas mais diversas actividades do *homem* (num plano prático, portanto).

Assim considerada a modernidade, e apesar da aparente possibilidade em enquadrá-la em termos temporais, julgo ser desnecessário fazê-lo. A procura de precedentes e de fundamentos da modernidade seria um estudo interminável, pois, como reconhece Kenneth Frampton, «*quanto mais rigorosamente se procura a origem da modernidade, mais atrás ela parece estar*»[4].

Há quem remeta essa origem para Idade Média[5]; mais comummente, há quem a situe no Renascimento, com invenção da perspectiva e com a «cientifização» do conhecimento histórico[6]; e há ainda quem a localize apenas no século XVII, mais concretamente quando o *homem* adquire uma nova consciência de si próprio na sua relação com o infinito do Universo, e estabelece as bases do programa ideológico do progresso da humanidade.[7]

De qualquer modo, o que importa aceitar é que houve um período na história da cultura ocidental e, por inerência, na *arquitectura*, no qual o «ser moderno» se estabeleceu como «*o valor fundamental ao qual todos os outros se referiam*»[8].

No âmbito da *arquitectura*, a intencionalidade do *agir* no *projecto* orienta-se de modo a dar um sentido arquitectónico a este valor.

---

valor-base, não é uma definição que a modernidade possa dar de si mesma», então suporte ideológico da arquitectura moderna corresponde já a um distanciamento relativamente ao *mecanismo da modernidade*, uma vez que se autopropôs como tal. Este processo de distanciamento relativamente ao projecto geral da modernidade contém, segundo esta tese, o gene da sua própria dissolução e a consequente radicalização diferenciada, a partir das leis internas de cada meio de expressão do progresso. Cfr. Vattimo, Gianni, *O Fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Editorial Presença, Lisboa, 1987, pág. 86.

[4] Frampton, K., *História Crítica da Arquitectura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1997, pág. IX.

[5] Cfr. Gonçalves, Joaquim Cerqueira, *«Modernidade nasceu na idade média»*, *Notícias do Milénio*, revista do grupo Lusomundo, edição de 8/Jul./1999, pág. 116.

[6] Cfr. Choay, Françoise, *A Regra e o Modelo. Sobre a teoria da arquitectura e do Urbanismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, pág. 59 e 187.

[7] Cfr. Russ, Jacqueline, *A aventura do pensamento europeu, uma história das ideias ocidentais*, Terramar, Lisboa, 1997, pág. 137 e 157. Para esta autora, são os ensaios de Blaise Pascal que criam as bases nas quais assenta a «discussão entre os Modernos e os Antigos» que, segundo ela, por ter sido «ganha» pelos primeiros, inaugura a modernidade.

[8] Vattimo, G., ibidem, pág. 83 (alterei o tempo verbal da frase original para corresponder à construção do meu texto sem, com isso, alterar o seu sentido: «*(...) a modernidade é aquela época para a qual ser moderno se torna um valor, mais* o *valor fundamental a que todos os outros se referem*»).

«Lorsque que paru, il y a moins d'un an, la première édition de cet ouvrage, l'întérêt pour les choses de l'architecture s'éveillait partout. L'essentiel de ces chapitres publiés auparavant en articles dans l'Esprit Nouveau avait fait un recensement subit: on parlait, on aimait à parler, on désirait pouvoir parler Architecture. Conséquence d'un profond mouvement social».

Le Corbusier, 1923[I]

Le Corbusier sintetiza, nas primeiras frases de *Vers une Architecture*, o significado da relação entre a modernidade e a *arquitectura.* A definição de modernidade proposta por Vattimo é como uma chave que o permite entender em profundidade: «ser moderno» não era por aquela altura uma questão de opção. «Ser moderno» era um imperativo. Uma «bandeira» cujo porta-estandarte era segurado e carregado por uma sociedade que aspirava à sua própria renovação.

Significa isso, apesar da aparente redundância, que a arquitectura moderna se caracteriza por um enraizamento na (e com a) modernidade.

Há nesse enraizamento um sentido de «oportunidade histórica» que explica o carácter militante que adquire o «ser moderno» e, por conseguinte, a ideia de que a arquitectura moderna surge nas primeiras décadas do século XX.[9]

Se o início da Idade Moderna é comummente datado entre os séculos XV e XVI, a arquitectura moderna reclama o seu carácter instituído apenas na primeira metade do nosso século.

Para aceitar este enquadramento temporal, é necessário conjugar as transformações teóricas e disciplinares que desde o século XVII vinham questionando o valor exemplar da antiguidade[10] (ainda que prorrogando, de certo modo, a imagética clássica), com os factores que fundamentam a consciência

[9] Esta noção de «oportunidade histórica» e a identificação do começo da arquitectura moderna nas primeiras décadas do século XX, são temas amplamente desenvolvidos por Juan Otxotorena numa abordagem às implicações da incidência da modernidade no âmbito da arquitectura. Cfr. Otxotorena, Juan M., *Arquitectura y proyecto moderno. La pregunta por la modernidad.*, EINUSA, Barcelona, 1991, pág. 38-44.

[10] Nomeadamente a *Querélle des Anciens et des Modernes* iniciada por Charles Perrault; o questionamento do valor universal das proporções e das ordens de Vitrúvio por Claude Perrault e, mais tarde, a cisão entre arquitectura e engenharia no século XVIII. Cfr. ibidem, pág. 64. e Cfr. Frampton, K., *História Crítica da Arquitectura Moderna*, op. cit., pág. IX.

histórica da época que então se estava a viver no início do século XX, como início de uma nova era.

Deve-se, pois, cruzar as circunstâncias que reuniam num mesmo quadro de referência: a imagem viva de destruição da primeira grande guerra; os novos programas arquitectónicos; as novas escalas de intervenção na *cidade*; as novas responsabilidades profissionais; o uso progressivo de novas técnicas e de novos materiais de construção; a mecanização crescente das actividades do *homem*; as cisões disciplinares e a especialização nos mais variados campos do *saber*; o «desgaste» do valor do *estilo* pelo eclectismo novecentista; a emergência da indústria alemã e a sua ligação com a Deutsche Werkbund; a Bauhaus, a ideia de «arte total» e a criação de uma nova matriz de ensino da *arquitectura*. Temos de cruzar todos estes factores (e outros que por certo ficam por enumerar) com uma modernidade latente no plano ideológico que já contava com cerca de duzentos anos, para compreender e aceitar aquele sentido de «oportunidade histórica» e de «inauguração» da arquitectura moderna.

O significado das palavras citadas de Le Corbusier também revelam, de certo modo, este sentido de «oportunidade histórica» da arquitectura moderna. Segundo ele, na época que estava a viver, a *arquitectura* tinha a capacidade de dar voz a um imaginário comum da sociedade e realizar os desejos do seu tempo.

Mas, com isso, ele também mostrava saber que havia épocas em que isso podia não ocorrer, épocas ao longo das quais a *arquitectura* deveria procurar a sua própria identidade com um novo equilíbrio com a sociedade e, digo eu, a esperar...

Além da aparente redundância que define o «ser moderno» como adesão à modernidade, e da arquitectura moderna como resultante dessa atitude, importa compreender que características adquire então o *agir* no *projecto*, pois essa atitude parece exigir ao *arquitecto* que comece do «zero».

Algumas dessas características estão relacionam-se com o estatuto de movimento histórico da modernidade, um movimento que se define como um projecto fundamentado na ideia de

progresso e que entende a História como uma evolução ilimitada da humanidade que pode, e deve, controlar.[11] Mas, considerada como projecto histórico, a modernidade implica a fé no progresso e a incógnita do *futuro*.

Gianni Vattimo, no texto que tenho vindo a citar, associa a modernidade à síntese de um conjunto de factores[12] em que a fé no progresso e o *novo* surgem lado a lado como valores simultaneamente referenciais e catalisadores da sua dinâmica.

Enquanto parte integrante de um movimento que se caracteriza pela fé no progresso, a arquitectura moderna vê-se então a braços com um duplo encargo: manter-se a sua militância moderna e dar visibilidade, ou representar esse seu carácter.[13]

Assumir a necessidade de uma «ligação ao *real*» — condição expressa na declaração de La Sarraz —, era a via para cumprir esse encargo. Mas, com isso, o *arquitecto* passava a lidar com um sistema complexo no qual o progresso e o *novo* já eram rotinas, pelo que, sendo a *arquitectura* e a *cidade* os meios mais eloquentes de dar «visibilidade» ao projecto da modernidade, o exercício da *arquitectura* incorpora essas mesmas rotinas.

Deste modo, os reflexos da ideologia do progresso da modernidade na *arquitectura* são essencialmente diferentes dos de outras formas de expressão da modernidade, porque se «inscrevem» na *cidade* e porque tocam o património das nossas memórias e dos nossos valores simbólicos e culturais.

O que a fé no progresso implicou, foi também a adopção e a gestão de mecanismos de distanciamento relativamente ao *passado* e a essas memórias, assim como a imposição de um sistema de valores associados a um novo paradigma assente na

---

[11] É também nesses termos que Vattimo define a modernidade, procurando mostrar que tal definição coincide com a definição de «moderno» em termos de secularização: «'Secularização', como moderno, é a um tempo um termo que descreve o que aconteceu numa certa época e que se assume ser a sua característica e o 'valor' que domina e guia a consciência da época em questão, sobretudo como fé no progresso (que é, ao mesmo tempo, uma fé secularizada e uma fé na secularização)». Cfr. Vattimo, G., *O Fim da Modernidade...*, op. cit., pág. 83.

[12] 1. A modernidade caracteriza-se como «*(...) do abandono da visão sacra da existência e (...) afirmação de esferas de valor profanas — isto é, em suma, da secularização*»; 2. «*a fé no progresso (ou: a ideologia do progresso) (...) da qual se eliminam "progressivamente" todos os aspectos e referências transcendentes; pois que, justamente para fugir ao risco de teorizar o fim da história (que é um risco, quando já não se acredita numa outra vida no sentido pregado pelo cristianismo), o progresso caracteriza-se cada vez mais como um valor em si*»; 3. «*afirmação do novo «como valor e como valor fundamental*». ibidem, pág. 84.

[13] Para Vattimo, esta questão da visibilidade e da retórica da modernidade é uma condição que encontra na *arte* um dos seus meios de expressão, cumprindo um duplo papel: «*Neste processo de secularização e de afirmação do valor do novo — um processo que historicamente, não é tão linear como parece quando se lhe reconstroem os traços teoricamente essenciais — a arte assume uma posição de antecipação ou de emblema*», ibidem, pág. 84.

inexorabilidade da *técnica* e na implacabilidade da *razão*.

Desse modo, o decreto de ruptura com *passado* inerente ao enraizamento da arquitectura moderna na (e com a) modernidade, inaugurava também a necessidade de encontrar novos valores e novos argumentos que orientassem o *agir* no *projecto*, pois uma das suas implicações foi a desestabilização do espaço conceptual antes ocupado pela *teoria* e pela *tratadística*, ou seja, do *saber* que, *a priori*, comandava e enquadrava o *agir*.

1.1 Invenção ou transformação de um *corpo disciplinar*?

Esta questão coloca-se ao nível da relação que se estabelece entre a prerrogativa moderna do *novo* como valor, e o *saber* que a permite concretizar em *arquitectura*.

Identifico, num plano especulativo, dois processos relativos a essa relação:

- a «invenção» associa-se à criação de um novo *corpo disciplinar* — pressupõe a «tábua rasa» e um recomeço;
- a «transformação» associa-se a um processo complexo que inclui a «invenção» e a continuidade com um *saber* precedente.

No que diz respeito à invenção de um *corpo disciplinar*, a passagem do valor do *novo* a uma condição de rotina (Vattimo) corresponde a um processo que se divide entre a revisão contínua dos valores morais da arquitectura moderna e do próprio *corpo disciplinar* que deveria criar, e um esvaziamento progressivo do conjunto desses mesmos valores e normas por via da sua secularização que, para contornar o abismo niilista no qual por certo cairia, se apoia no racionalismo e no paradigma do método científico com garante de «certeza» e de *verdade*.

No que diz respeito à transformação do *corpo disciplinar*, a rotina do *novo* associa-se a uma vontade de consolidar novos valores morais e um *saber* mais ou menos normativo, e divide-se entre a procura da *essência* da *arquitectura* e o reconhecimento do valor operativo do conhecimento histórico em sentido positivo.

A simultaneidade deste dois processos, com as suas sobreposições e com as radicalizações individuais, vão

conformando o «terreno» da *incerteza do agir* na contemporaneidade.

A sua descrição só pode ser feita num plano teórico: não é com o valor exemplar de uma ou outra obra que se percebe a complexidade da sobreposição de ambos os processos, uma vez que eles correspondem a um conjunto de contradições, ambiguidades, paradoxos, e até inversões de atitudes que fazem a história da arquitectura deste século.

O essencial da sua dinâmica podia ser definido pelo termo «desgaste», aplicado ao prazo de validade do próprio *novo* como valor moral da arquitectura moderna e dos que deste derivaram.

De facto,... qual é a duração do *novo*?

1.2 Teoria, moral e método.

«*(...) la modernidad, tal vez el último sueño que ha abrazado en su conjunto la cultura europea, es invocada por los arquitectos y artistas de vanguardia como el comienzo radical, como una tierra incógnita y vacía en la que todo está por conquistar. Nunca tratarán de definirla como un concepto, sino de llevarla a cabo como una exigencia moral, una promesa escatológica y una misión social: en términos de ruptura radical con una tradición que ven preciso superar*».[14]

Com esta ruptura, a arquitectura moderna iniciou um processo que desestabilizou a relação entre os espaços dos discursos teórico e prático do *mundo clássico* que, por causa do próprio historicismo[15] da modernidade, impedia a consolidação de um novo equilíbrio entre ambos com o mesmo carácter operativo.[16]

Paradoxalmente, essa desestabilização conduziria a uma sobrevalorização dos discursos legitimadores do *agir* enquanto «teoria activa».

---

[14] Otxotorena, Juan M., *Arquitectura y proyecto moderno...*, op. cit., pág. 46 (sublinhados meus).

[15] O termo «historicismo» é susceptível de várias interpretações, no entanto, ele é aqui entendido como crença na existência de grandes leis de desenvolvimento e progresso histórico, que concebe a própria História como um processo que evolui dialecticamente, transcendendo-se a si mesma. Para uma definição mais exaustiva desta noção de historicismo, Cfr. Colquhoun, Alan, *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 82-86.

[16] Cfr. Otxotorena, J., ibidem, nomeadamente o capítulo «*Modernidad y discurso disciplinar*». O autor associa o historicismo da modernidade à perda do referente constituído pelo «*espaço do discurso da teoria no mundo clássico*» e à desestabilização de um hábito intelectual que se apoiava na dialéctica entre a *teoria e a* prática: «*Aquel* hábito *correspondiente a un pensar la realidad olímpico, autosuficiente, intemporal, contemplativo, es sustituido (...) por un pensar de expresa vocación activa: un pensar que se quiere eficaz, que se anuncia a sí mismo orientado* directamente *a mejorar las condiciones de la existencia.*

Compare-se, por exemplo, os conceitos albertianos *concinnitas* e *lineamentis*, com a máxima *form follows function* de Louis Sullivan: os conceitos albertianos associam-se a uma lei que define os princípios da beleza da *arquitectura* radicada na unidade, tanto da tríade clássica (no caso da *concinnitas*), como da própria forma arquitectónica (no caso de *lineamentis*); por sua vez, na máxima *form follows function*[17] há um desequilíbrio em favor da esfera da *necessitas* que cria a sua própria necessidade: demonstrar a «correcta» associação entre a forma e a função.

As palavras de G. Vattimo acerca da imposição de um novo paradigma na ciência, adquirem uma validade quase literal no que respeita ao significado daquela desestabilização:

> *«Por causa desta sua característica de base, ligada à persuasão mais do que à demonstração, o impor-se de um paradigma na história de uma ciência tem muitos, ou todos, traços de uma 'revolução artística': a sua difusão, articulação, estabilização como cânone de ulteriores escolhas operativas, de valorações e escolhas de gostos, não se apoia de facto em nenhuma adequação à verdade das coisas, mas na sua 'funcionalidade' em relação a uma forma de vida, funcionalidade que todavia não é, por seu lado, avaliada segundo critérios de 'correspondência' (…), mas é ela própria objecto, circularmente, de persuasão, mais do que demonstração».*[18]

A passagem do paradigma do *corpo* (ou da *natureza*) ao paradigma da *máquina* é a base deste processo: não se trata apenas de substituir o valor universal de uma lei da composição arquitectónica (modelo orgânico) mas, sobretudo, aceitar «leis» resultantes de uma (ilusória) «ligação ao *real*». Um *real* no qual, interessa reafirmar, o *novo* já se tinha tornado uma rotina nos mais variados sectores que afectam a produção arquitectónica e que exigia que a alusão a um novo paradigma fosse uma longa caminhada cheia de bifurcações, regressões, inflexões e contradições, até ser encontrado um novo equilíbrio.

Deixou, portanto, de existir um referente universal estável que permitisse qualificar a conformidade e a adequação do *agir* na particularidade de cada caso, para se passar a uma condição na

---

[17] Sobretudo se entendida no âmbito do «funcionalismo».
[18] Vattimo, G., *O Fim da Modernidade...*, op. cit., pág. 76.

qual a «ânsia da certeza» e a procura do *novo* são as formas objectivas de expressar a exigência moral do progresso, enquanto este é, por sua vez, o «motor» que implica a condição de rotina do *novo* enquanto valor.

O *agir* no *projecto* passa então a ser uma condição simultânea de necessidade de persuasão, de construção de um *corpo disciplinar* e de procura de adequação do *saber* às circunstâncias de cada obra.

O cumprimento do imperativo moral do progresso sustenta, pois, a definição de um *corpo disciplinar* da arquitectura moderna (ou, pelo menos, a sua tentativa) num processo associado à perspectiva teleológica da modernidade, e que implicava a representação de um outro valor — *zeitgeist* —, com o qual se entende o *tempo* como «*sucessão lógica de distintas idades globalmente configuradas*»[19].

«Le destin de l'architecture est d'exprimer les tendances d'une époque. Les oeuvres architecturales ne peuvent se fonder que sur les temps présent».

Declaração de La Sarraz [II]

A declaração de La Sarraz dos CIAM é um dos momentos da institucionalização teórica da ideologia do progresso. Com ela procurou-se integrar a *arquitectura* na «missão social» da modernidade através da valorização das questões funcionais e económicas da construção.

«Os CIAM afirmaram, de modo explícito, que a arquitectura estava inevitavelmente sujeita às necessidades mais amplas da política e da economia, e que, longe de estar distante das realidades do mundo industrializado, teria que depender, em termos do seu nível geral de qualidade, não do trabalho artesanal, mas da adopção universal de métodos racionais de produção».[20]

Enquanto valor moral da arquitectura moderna, o *zeitgeist* também exigia que o *arquitecto* se expusesse à complexidade do *real* para fundamentar a sua prática no tempo *presente*.

O racionalismo, o realismo, o funcionalismo e crença na

---

[19] Cfr. Otxotorena, Juan M., *Arquitectura y proyecto moderno...*, op. cit., pág. 71 (tradução minha).
[20] Cfr. Frampton, Kenneth, ibidem, pág. 327.

inexorabilidade da *técnica*, eram então como que um exorcismo que contornava a subjectividade da interpretação do «espírito da época»: estratégias de um método criativo universal e «científico» que fazia acreditar na possibilidade de ligar a *arquitectura* ao *real* em termos dialécticos e na eficácia da obra arquitectónica em relação ao seu programa.

A separação entre o *agir* e a intencionalidade do *agir* adquire aqui novos contornos.

A distinção que existia no *mundo clássico* entre *teoria* e *prática* implicava, por um lado, que o *agir* se caracterizasse pela noção de «adequação», por outro, que a *teoria* fosse um *saber* cumulativo enriquecido pelas experiências tidas como idóneas, ou adequadas, prorrogando a própria noção de *belo*, ou de *beleza*, como fim último da *obra* de *arquitectura* enquanto equilíbrio entre os vários níveis em que ela opera.

Com a arquitectura moderna essa distinção deixa de ser nítida (em virtude da conotação limitativa que era atribuída à autonomia da *teoria* e à estilística), procurando-se então uma relação em termos dialécticos da *prática* com o *real*.

Aparentemente, não se concedia mais do que a duração de uma manhã à *teoria*, e o *agir* no *projecto* deixava de poder ser qualificado em relação a uma *ordem* preestabelecida, passando a ser uma procura dessa *ordem* enquanto se agia.

Doravante o trabalho do *arquitecto* centrar-se-ia na procura de *ordem*, pois foi o que verdadeiramente perdeu ao negar o valor que a *teoria* tinha no *mundo clássico*. Do valor *universal* e do valor de «manual» do tratado, haveria que conceber cada obra como se de um «tratado» se tratasse.

Um dos exemplos paradigmáticos da tentativa de substituir a *teoria* pelo *método* (no fundo, é disso que aqui se trata), é o ensaio «*Notes on the Synthesis of Form*» de Christopher Alexander.

«Fitness», o «protagonista» das suas ideias, é um conceito que define a forma em arquitectura (*form*) como um «negativo» dos vectores de força do *real* influentes no *projecto* que, no seu conjunto, constituíam o seu contexto.

Ao exemplificar os termos em que se realizava esta relação entre forma e contexto, Alexander descreve um conjunto de requisitos (de ordem funcional) para ilustrar o caso particular da *habitação* referindo, de seguida:

«We should find it almost impossible to characterize a house which fits its context».[21]

Sendo impossível lidar com toda a complexidade do *real* (uma vez que os factores que actuam no *projecto* são indeterminados em número e em identidade), o *arquitecto* tem de o simplificar, de «focar» a sua atenção em algumas das suas regiões, o que implica que o próprio olhar sobre o *real*, tenha de ser um olhar crítico e selectivo, antes mesmo de nele intervir. Sendo selectivo, esse olhar pressupõe a antecipação de algumas soluções arquitectónicas mesmo numa fase a que comummente chamamos de «análise».

Estamos, assim, no interior de um círculo fechado que só pode ser quebrado com a preexistência do conhecimento histórico como matéria substancial do *projecto*, ou com o carácter operativo atribuído a um conjunto de valores morais que permitam configurar, *a priori*, uma determinada intencionalidade do *agir*.

Esses valores eram, na arquitectura moderna (em jeito de síntese): o progresso; o *futuro* (como horizonte de temporalidade preferido e a ser determinado); a representação do *zeitgeist*; o *novo* como correlativo dos anteriores; e a resposta racional aos problemas construtivos e de programa.

O que estes valores têm de comum é o facto de exigirem uma grande atenção na representação de ideias abstractas, o que conduziria a arquitectura moderna a um dos seus paradoxos: por um lado, renunciava-se a preponderância da forma como finalidade estética em si; por outro, exigia-se uma grande atenção nas questões formais, por imperativos de representação simbólica.

---

[21] Apesar do próprio autor referir, no prefácio da edição consultada, o mal entendido que o livro originou ao ser reduzido a um suporte teórico de investigações que tinham por objecto a «metodologia projectual». A verdade é que o facto de ensaiar uma fundamentação do *projecto* no *real*, sem qualquer referência temporal ou histórica (sem o pressuposto de um *saber* prévio), implicava de facto a criação de um *método* que permitisse inventar tudo a partir do «zero». No entanto, quando explicava as suas teorias com o exemplo da chaleira, esquecia que não podia sequer usar a palavra «chaleira», uma vez que pressupõe o próprio a existência do factor tempo e do factor cultural, pelo que devia fundamentar o *projecto* em termos fundamentais: aquecer água; ferver; apitar; etc. Cfr. Alexander, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, 1994, pág. 22-23.

«La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo.
La forma, por sí misma, no existe.
La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución.
La forma como meta es formalismo;
y ésto lo rechazamos.
Tampoco buscamos un estilo.
También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo.
Tenemos otras preocupaciones».

Mies van der Rohe [III]

Com a consciencialização da arbitrariedade das associações entre forma e função, forma e *novo*, forma e *técnica*, forma e *zeitgeist*, instalava-se também o processo de «desgaste» dos próprios valores morais e dos princípios universais de composição da arquitectura moderna, um processo que só podia ser superado com o interesse e com a valorização da «complexidade e contradição» daquelas associações.[22]

Mas esse processo era ironicamente alimentado pelas tentativas em conter a sua dinâmica. Bruno Zevi fez a sua tentativa com «*A linguagem moderna da arquitectura*» para, de seguida, receber uma resposta de Charles Jencks, com «A *linguagem da arquitectura pós-moderna*» e, mais tarde, servir de base para a proposta das «sete técnicas de invenção» de Franco Purini em função do conceito amplo de *lugar*[23].

O empenho de Zevi era louvável: ele sabia que se estava a «*delapidar um colossal património expressivo*» porque se evitava «*a responsabilidade de o concretizar e de o tornar transmissível*»[24].

O resultado não podia ser outro que não o da sua própria previsão apodíctica:

«Talvez dentro de pouco tempo não saibamos falar arquitectura*; de facto, hoje a maioria dos que projectam e constróem não fazem mais do que balbuciar, emitir sons desarticulados, desprovidos de sentido, sem transmitir nenhuma mensagem, ignorando os meios para comunicar seja o que for: eis a razão*

---

[22] Refiro-me ao livro de Robert Venturi. Na nota à edição consultada, Venturi, tal como Christopher Alexander já o tinha feito, procura redimir-se das consequências das suas teorias, consequências que coloca ao nível da incoerência e da arbitrariedade nas questões de forma que criticava ao longo do livro. Cfr. Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 24.
[23] Cfr. Purini, Franco, *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 95-96.

por que não dizem nada nem têm coisa alguma para dizer».[25]

Este livro de Zevi é uma ilustração das convulsões operadas ao nível dos valores morais da arquitectura moderna e do seu correspondente *corpo disciplinar*: por um lado, fazia um convite para o uso do espartilho das suas invariáveis (ainda que com intenções provocatórias), por outro, classificava de «*ruminantes de línguas mortas*»[26] quem não compreendesse a invariável do «catálogo», invariável essa que era um claro manifesto em favor da liberdade criativa; por um lado, apelava à liberdade criativa, por outro, apresentava modelos dessa liberdade (o paradigma era a Casa da Cascata).

Em suma, a própria ideia de fixar o léxico formal da arquitectura moderna, tinha de ser compatibilizada com a idolatrização dos que «*ao longo da história, contestaram dogmas, preceitos idolátricos, apriorismos estilísticos, tabus formais, cânones clássicos*».[27]

Independentemente da sua influência, o propósito do seu livro confirmou-se.[28] A dissensão que pretendia provocar até já vinha de trás: era um gene que a modernidade transportava consigo na execução do seu projecto. De facto, «*sem uma língua não se pode falar*»[29] e para falar é preciso ter coisas para dizer, «*seja o que for*».

O convite estava feito.

•

A resposta à interrogação contida no nome deste capítulo inclinou-se para o lado da «transformação». Trata-se, no entanto, de uma transformação que acompanha o desgaste de valores da modernidade e a perda de referentes estáveis e universais que permitiam consolidar um *saber* prévio ao *agir*.

---

[24] Zevi, Bruno, *A linguagem moderna da arquitectura*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984, pág. 11.
[25] ibidem, pág. 11-12.
[26] ibidem, pág. 17.
[27] ibidem, pág. 97.
[28] ibidem, pág. 15.
[29] ibidem, pág. 11.

«Olvidadas la pretendida racionalidad que funcion y tecnologia parecian otorgar al movimiento moderno y la obligación moral que asumía en la transformación de la sociedad, la arquitectura actual hace esfuerzos para volver a encontrar su camiño. Pues esos olvidos, queridos, voluntarios, nos han hecho despertar de un sueño, del sueño de la razón y, como Goya dijo, nos encontramos con los monstruos. Existían éstos ya, previos a nuestro sueño? o ha sido el despertar quien los ha liberado? Cómo dominarlos? Cómo ser capaces de vivir con nuestra memoria?

Porque la historia, la memoria, antes sometida y controlada por la razón, aparece de nuevo y hay que vivir con ella, con los monstruos. La arquitectura [...] busca conjurar esos monstruos -todo el pasado, incluso el movimiento moderno».

Rafael Moneo[IV]

O porta-estandarte da arquitectura moderna foi perdendo a sua bandeira: «ser moderno» deixou de ser uma questão sócio-cultural com contornos bem definidos. Deixou de corresponder a um espírito de missão, para se associar a uma matriz constituída pelo que é novo e actual, o modo mais fácil de iludir a noção de regressão (ou de parálise), o que seria uma sentença de morte da fé no progresso que reaparece em alguns discursos contemporâneos.

2. Paradoxos na arquitectura contemporânea.

O que é *ser moderno* hoje?

A dificuldade da resposta parece justificar-se mais pelo despropósito da pergunta, do que propriamente pela incapacidade em compreender a nossa época, requisito necessário para um arquitecto «verdadeiramente moderno».

Se se considerar o uso corrente da palavra «moderno», vemos que surge frequentemente associada a uma noção de «superação»: é o que distingue o *agora* do *passado*, o *actual* do *antigo*, o *novo* do *velho*, havendo uma certa conotação implícita de que o que é moderno é que é bom, e o que é do *passado* é obsoleto.

Os parâmetros destes juízos de valor não podem ser outros que não os que atentam mais ao que é recusado, do que ao que é aceite; que atentam mais ao que se nega, do que ao que se afirma.

O *novo* tinha na modernidade um duplo sentido: era um valor a concretizar nas diversas actividades do *homem* e um mecanismo de legitimação dos seus produtos, pois a fé no progresso que era proclamada, entendida como processo histórico, ia sendo «*cada vez mais despojada de referências providenciais e meta-históricas*», identificando-se «*pura e simplesmente com a fé no valor do novo*»[1].

Mas a fé no progresso e o *novo* constituem também os princípios que inauguram um conjunto de paradoxos, presentes na história da *arquitectura* do século XX, e que hoje também caracterizam alguma da arquitectura contemporânea.

Um desses paradoxos decorre da relação que a modernidade instituiu entre a ideia de progresso (em que o *futuro* é o horizonte de temporalidade preferencial) e o tempo da acção no *presente*, e relação concebe a referência ao *passado* como uma «regressão».

«Considero la arquitectura como una expresión de progreso que habla hacia

[1] Vattimo, G., *O Fim da Modernidade...*, op. cit., pág. 83.

el futuro, para el futuro, para nuestros hijos; yo también siento a veces nostalgia de tiempos pasados, como todo el mundo, pero trato de evitarla porque, si lo que hago como arquitecto es recrear el pasado, les estoy diciendo a mis hijos que no hay futuro».

Frank O. GheryI

Este entendimento básico do progresso como «marcha linear»[2] de sentido único — «em frente» —, implica, na *arquitectura*, uma renovação constante das suas imagens como mecanismo retórico mais eloquente da sua afirmação contemporânea.

De facto, é ao nível da *imagem* que a *arquitectura* se pode transformar a um ritmo próximo ao de outras expressões do progresso e do desenvolvimento, pois ao nível da *estrutura* (dos programas arquitectónicos), essa transformação processa-se ao ritmo da sedimentação dos hábitos culturais: a *casa*, por exemplo, é um programa que pouco mudou ao longo de toda a história da arquitectura do século XX.

O tempo da *imagem* e o tempo da *forma*[3] são diferentes, pelo que é na «retórica da imagem» que mais facilmente se pode identificar a ambiguidade daquele entendimento do progresso e o modo como o *agir* no *projecto* se pode tornar paradoxal.

Proponho uma análise a um desses paradoxos a partir da citação de Ghery.

•

Considera que não deve recriar o *passado*.

Esquece, no entanto, que a *cidade* é um registo permanente de sedimentos históricos.[4]

---

[2] Jaqueline Russ menciona a crise da ideia de progresso decorrente da (e na) modernidade a partir da sua vertente linear, propondo um conceito de «progresso relativo», ou »progresso crísico», como forma de restabelecer a ideia de progresso no tempo *presente*, ou como ela diz, de junção da «progressão e da regressão»: «*O progresso é, não obstante, a marcha em frente (*pro*, em frente,* gressus*, passo). Substituir esse avanço por uma regressão não faria o menor sentido! Não deverá substituir-se a ideia de progresso linear pela de progresso relativo, afastado de qualquer salvação histórica e de todo o fim da história, a ideia de um progresso «crísico», atravessado por tragédias históricas e por perigos?».* Cfr. Russ, Jaqueline, *A aventura do pensamento europeu*, op. cit. pág. 316.

[3] O *desenho*, sendo circunstancial, pode ser entendido em dois níveis: *imagem* (nível figurativo) e *estrutura*. Sendo a *forma* e a *estrutura* conceitos indissociáveis, e remetendo-nos para um sistema de permanências (ou, pelo menos, de mutabilidade lenta), é a indiferença relativamente a esse nível estrutural na arquitectura contemporânea que eu critico. A «arquitectura do espectáculo», para usar uma expressão de Josep Quetglas, crítico «residente» da revista El Croquis, apoia-se fundamentalmente no sistema construtivo «cladding», no qual a estrutura portante e a fachada são elementos independentes, permitindo a liberdade de expressão (visual) que mais serve à sua retórica. O *novo* identifica-se nesse caso com um nível epitelial em todos os sentidos: nem à orgânica do binómio forma/função é reconhecido um valor que permita garantir outros níveis de complexidade do *novo*. Cfr. Quetglas, Josep, ibidem, pág. 9-11.

[4] Como reparou o arquitecto Raúl Hestnes Ferreira numa das nossas discussões, a noção ampla de *cidade* remeter-nos-ia, nesta alusão a Ghery, para outro tipo de considerações, pois haveria que pensar o que significa a *cidade* para este autor, tendo em

O *passado* não precisa ser recriado porque ele está na *cidade*, faz parte dela, é uma presença e, no momento de nela intervir, pode ser tão útil à vanguarda mais radical que quer superar todas as tradições, como a quem concebe a *cidade* como uma transformação contínua de si própria. «*Ter o passado como amigo*» ou como inimigo são apenas dois entendimentos e dois procedimentos diferentes perante o valor da história: ambos dotam o *agir* de uma determinada intencionalidade.[5]

•

Parte do princípio que o *passado* se associa a qualidades «inferiores» ao que o *futuro* pode prometer.

Não explica, no entanto, quais são os critérios para fazer esse juízo de valor. Depreendo que sejam os que referi a propósito na noção corrente de «moderno» e que exigem um trabalho triplo do *agir*: estabelecer quadros de referência, conotá-los como obsoletos e, por fim, evitar o seu uso. Contudo, uma abóbada de tijolo não é pior ou melhor do que uma treliça tridimensional revestida a titânio, a não ser que se considere que a abóbada de tijolo é um exclusivo dos romanos e que o seu uso recria o Império.

•

Parte do princípio que a nossa relação com o *passado* apenas se faz na dialéctica entre os pólos do binómio inovação/replicação, associando ao segundo os conceitos de reprodução e imitação dos elementos que ele próprio elege para caracterizar o que pertence ao *passado*.

Não se apercebe, no entanto, que cada programa arquitectónico é o resultado de uma sedimentação de parâmetros substanciais da sua *estrutura*, ao longo de uma relação temporal e cultural com as necessidades do *homem*.

Ironicamente, a negação das formas do *passado*, implica um

---

conta a sua origem norte-americana, e como é que entende a *cidade* europeia. Dessa deriva ressaltaria a questão da «sensibilidade ao *lugar*» e a revisão de crenças próprias do *arquitecto* quando tem de intervir em *lugares* com identidades culturais mais ou menos estranhas aos seus próprios valores.

[5] Veja-se, a este respeito, o capítulo *Tradição e Inovação* em Frampton, K., *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, AAP/Contemporânea Editora, 1998. Frampton questiona a possibilidade do «radicalmente novo» se confrontado com o «ultrapassar da história»: «*Esta Geschick, como Heidegger lhe chama, incorpora não só a condição material singular de um dado lugar e tempo, mas também o legado de um tradição histórica específica que, por muito que seja assimilada, está sempre no processo de se transformar a si própria através daquilo que Hans Georg Gadamer caracterizou como a 'fusão dos horizontes'. Para Gadamer a razão crítica e a tradição estão intimamente ligadas uma à outra, num ciclo hermenêutico em que os preconceitos de um determinado legado cultural são continuamente avaliados numa crítica implícita de 'outras' tradições*» (pág. 48).

trabalho que tenda para a identificação de «momentos originais» para, desse modo, poder-se retirar as «incrustações» tidas como desnecessárias ou obsoletas. No entanto, esses momentos situam-se nas profundezas do *passado* e são inacessíveis.

São um mito.

«(...) alguien absolutamente contemporáneo debiera pensar y hablar en, por ejemplo, un idioma absolutamente contemporáneo, inaugurado cada vez, en el mismo momento de irse pronunciando, y poco sabríamos los demás de qué iba su discurso, y poco nos aprovecharía a nosotros, anacrónicos parciales, y poco le aprovecharía a el, contemporáneo absoluto, su absoluta contemporaneidad».[6]

•

A citação de Ghery diz respeito a uma leitura do progresso (e da *arquitectura* como sua expressão) que concebe o *tempo* e a História segundo um modelo linear e evolutivo, o que não é de admirar, pois só esta concepção valida a tarefa teleológica da ideologia do progresso.

Entende-se, também, porque é que para nutrir e legitimar a modernidade enquanto movimento histórico, seja necessária uma concepção de *tempo* que admita um horizonte de temporalidade autónomo para cada um dos elementos da tripartição *passado*, *presente*, *futuro*, pois só considerando que o *passado* se pode destacar do tempo da acção no *presente* se pode caracterizá-lo nessa autonomia e criar em torno dele um sistema de referências formais que orientem o *agir* no *projecto* pela sua negação, e o legitimem no *futuro*, por persuasão.

Uma vez que seria incorrecto pretender que a «retórica da imagem» fosse um exclusivo da arquitectura contemporânea, convém definir algumas particularidades que a distanciam da arquitectura moderna.

Para as trazer à luz retomo uma pergunta que propus antes — qual é a duração do *novo*? — acrescentando agora uma outra: o que é hoje o *novo* em *arquitectura*?

Se na arquitectura moderna o *novo* era procurado em ambos os níveis do *desenho* da *obra* arquitectónica — *imagem* e *estrutura*

---

[6] Quetglas, Josep, *Miscelánea de opiniones ajenas...*, El Croquis 92, op. cit., pág. 7.

—, na atitude aqui ilustrada pelas palavras de Ghery é evidente que há uma sobrevalorização do primeiro desses níveis. Significa isso que a esta associação «tardia» e degenerada do *novo* com o progresso, não basta uma concepção tripartida do *tempo*: necessita, também, de ser indiferente relativamente ao carácter unitário do *desenho*.

Não se trata aqui do que por vezes chamamos, ou chamávamos, «formalismo». É mais do que isso. A forma, como fim em si, era o que a arquitectura moderna condenava porque ofuscava a sua missão de modernização.

O que a arquitectura moderna procurava era a forma de cada edifício no seu tempo.

«Al igual que queremos conocer los materiales, debemos conocer la naturaleza de nuestros fines.

Queremos analizarlos con claridad. Queremos saber cual es su contenido. Queremos saber en que se diferencia realmente una vivienda de otra.

Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no puede ser.

Por lo tanto, queremos conocer su esencia.

(...) Queremos hacer todo esto de una manera tan perfecta que el mundo de nuestras creaciones empiece a florecer desde o su interior».

Mies van der Rohe[II]

Essa procura era uma das suas instâncias morais, pois exigia que o trabalho do *arquitecto* começasse pela compreensão do «mundo da vida». Uma compreensão que exigia uma concepção orgânica do *desenho*[7] enquanto princípio compositivo. A forma devia ser, em suma, a expressão da unidade ontológica da *arquitectura* na relação com os valores da modernidade.

«Sólo la intensidad vital puede tener intensidad formal. Todo cómo *ha de apoyarse en un* qué*».*

Mies van der Rohe[III]

---

[7] Por via da referência ao paradigma mecânico que, embora contraposto ao paradigma orgânico do mundo clássico, mantém, do ponto de vista da composição arquitectónica, a relação entre as «partes» e o «todo»: uma relação do tipo induzido/indutor, na qual o «todo» subordina a organização das «partes» em função da vocação de cada uma destas no cumprimento do *fim* (de finalidade) do «todo».

Mas há um corpo da arquitectura contemporânea que se caracteriza pela fragmentação dessa unidade e pela sua associação a outros interesses que valorizam a *imagem* em detrimento de uma noção unitária do *desenho*.

Por detrás das «máscaras» usadas por quem acredita que a *arquitectura* deve ser uma expressão do progresso da humanidade, está a *globalização* e o poder do capitalismo que não faz mais do que «comprar» e valorizar a *imagem* da *arquitectura*. Não oferecendo resistência com os seus valores intrínsecos ou com um corpo disciplinar que imponha um certo distanciamento crítico, a *arquitectura* é tida como um produto comercial e consolida-se uma nova rotina — a «retórica da imagem» — que não dispensa a *palavra* e estiola o valor do *novo*[8] como qualidade orgânica da *obra* arquitectónica.

Os termos em que o *novo* era tido na arquitectura moderna como valor representativo do progresso, já não são os mesmos hoje, e os reflexos dessa alteração estão patentes na simultaneidade da ausência de ideologias e no excesso de moralismos e discursos legitimadores.

Por si, aquilo que é novo tem uma certa capacidade de auto-afirmação no mundo. Mas não é isso que vemos em alguma da arquitectura contemporânea na sua dependência de uma «hiperteorização» por vezes periférica à *arquitectura* que apenas revela a sua condição desenraizada e acrítica.

O *lugar* da *arquitectura* que é valorizado nestes casos já nem sequer é o *lugar* «global» mas, cada vez mais, o lugar virtual e comercial das revistas, bolsas de valores, agências de turismo e Internet.

---

[8] É também esse sentido que Vattimo atribui à *secularização* (dos valores da modernidade), sendo ao estiolar do *novo* que associa o conceito «pós-moderno» para designar o «*esforço de subtrair-se relativamente à lógica da superação, do desenvolvimento e da inovação*»; «*Presas no jogo fantasmagórico da sociedade do mercado e dos media tecnológicos, as artes viveram já sem qualquer disfarce metafísico (a procura de um pretenso fundo autêntico da existência) a experiência do valor do novo como tal — de um modo mais puro e visível que as ciências e as técnicas, sempre ainda, em certa medida, ligadas ao valor de verdade ou ao valor de uso: em tal experiência, o valor do novo, radicalmente revelado, perdeu também todo o fundamento e possibilidade de ter ainda validade. A crise do futuro, que investe toda a cultura e vida social da modernidade tardia tem, na experiência da arte, um lugar privilegiado de expressão*». Cfr. Vattimo, Gianni, *O Fim da Modernidade...*, op. cit., pág. 88.

«[Rem Koolhaas] — Es increíble el modo en que tantos edificios mediocres juntos pueden generar un fantástico espectáculo arquitectónico. Cómo tanta estupidez puede conducir a un cierto tipo de inteligencia. No se trata de complacencia, sino de fascinación, y en la fascinación siempre existe un elemento de rendición, de entrega.

[A. Zaera] — ¿Y no implica esto una cierta incapacidad para el juicio? ¿O una carencia de ideología característica de los discursos contemporáneos?

[R. K.] — Esta es una actitud muy superficial, porque en el fondo estamos repletos de opiniones y moralismos, pero al mismo tiempo tenemos el instinto de explorar. Los juicios le hacen a uno muy pesado. Hay que hacer como el alpinista, ir ligero de peso para alcanzar la cumbre».[IV]

Poder-se-á pensar, eventualmente, que isto não é bom, nem mau. Trágico, é, com certeza, que a *arquitectura* seja pensada preponderantemente em função de sistemas tão incertos e todavia tão distantes dos seus elementos fundamentais.

3. Uma «chegada»: *ser indiferente.*

A ideia de progresso, a representação do *zeitgeist* ou da condição do *homem* no *mundo*, surgem hoje em alguns discursos como uma «máscara» que oculta a ausência de ideologias e valores morais com a mesma força congregante que tiveram na arquitectura moderna.

Em sua substituição, procuram-se novos estímulos na alusão a modelos de outros campos de *saber* com interpretações literais como foi, ou é, o caso do «deconstrutivismo» que pretende afirmar (e ilustrar) que a *ordem* é uma ilusão do *homem* criada por ele próprio.

No entanto, na dependência relativamente aos estímulos procurados, o que acaba por ser revelado é tão somente um ensimesmamento ambíguo e paradoxal do exercício da *arquitectura* cada vez mais afastado do «mundo da vida».

«La moralidad de mi obra se encuentra en mi compromiso con la investigación de la arquitectura, en oposición a la mera producción de arquitectura. Es la diferencia entre la investigación médica y la práctica diaria, averiguar algo sobre una enfermedad, en lugar de meramente dar pastillas rosas a los pacientes de cáncer. Por tanto, esta dimensión moral tiene cierto nivel de intencionalidad, control y criticalidad».

Peter Eisenman[I]

Uma *arquitectura* que reclama uma liberdade relativamente à representação de preconceitos e de dogmas, mas que se vê emaranhada na representação da própria liberdade que reclama.

Peter Eisenman, parecendo querer vacinar-se contra todos os historicismos, fala de inoperância de referencias históricas, de referências a contextos físicos e a modelos arquitectónicos, procurando desprover a *arquitectura* de alguns dos seus significados intrínsecos e originais ou, como ele próprio refere, «*entender e produzir uma arquitectura tradicionalmente reprimida*

por leis de semelhança e utilidade».[1]

Por isso cultiva (ou diz que cultiva) uma prática não humanista, uma prática que não necessita de recorrer a um conhecimento acumulado por acreditar que o *projecto* pode ser «*autopoiético*», isto é, que a sua dinâmica criativa pode ser independente da racionalidade do *sujeito*: uma arquitectura sem *memória*, uma «arquitectura animal».[2]

«(...) Zaera-Polo sugiere que mi resistencia a lo que él llama "el espacio del poder" se produce no como una oposición subjectiva, sino más bien a través de la sustituición del sujeto por un proceso instrumental, o lo que él llama maquínico».

Peter Eisenman[II]

Mas intencionalidade é uma condição incontornável do *agir* no *projecto*. Tratando-se de um processo criativo dependente de um universo de factores e de valores que o *arquitecto* tem necessariamente de estabelecer enquanto contexto do seu *agir* (e que são, também eles, determinados em função de uma intencionalidade), o *projecto* lida com o mundo dos significados intrínsecos e extrínsecos de cada programa arquitectónico e com contexto físico e social de cada sítio e de cada *lugar*.

O que Eisenman parece querer alcançar, é a ideia mais abstracta de *arquitectura* que possamos conceber. É, no entanto, uma *arquitectura* que vive da sua estrutura geométrica e da ausência de materialização, que se vê fragilizada quando «colonizada» com os significados dos elementos arquitectónicos mais convencionais: como qualquer outro arquitecto, Eisenman

---

[1] *Una conversación con Peter Eisenman*, em El Croquis 83, op. cit., pág. 10 (tradução minha). A este propósito não deixa de ser irónica a síntese que, no último artigo deste número da revista El Croquis, Jeffrey Kipnis faz da obra de Eisenmam: «*Sin entrar a valorar el mérito que los edificios de Eisenman puedan tener como obras de arquitectura, sus trabajos sí que confirman su talento en otro área crucial de la disciplina, la construcción de una identidad profesional. El ha cultivado una personalidad —parte académico, parte de predicador— que le permite persuadir a sus clientes de que inviestan en nada más, pero también en nada menos, que en la forma. "¡Pero esto es arquitectura!", exclama él»* (pág. 36). Além disso, o mesmo Eisenman que diz fazer uma arquitectura «a-significante», diz *«não chega fazer ver que a construção deve ser racional, verdadeira, bela, boa; na sua mimese do natural <u>deve mostrar</u> a vitória do homem sobre o natural».* Citado em Brusasco, Pio Luigi, *Architettura e imitazione*, Alinea Editrice, Florença, 1992, pág. 227 (tradução e sublinhado meus).

[2] Cfr. Gelernter, Mark, *Sources of architectural form. A critical history of Western design theory*, Manchester University Press, Manchester, 1995, pág. 285-287. Este autor comenta a arquitectura de Eisenman em paralelo com as teorias «deconstrutivistas» de Jaques Derrida. A ideia de que a *ordem* é uma ilusão, de que não há *ordem* senão a criada pelo *homem* e tida como tal, é pretexto para uma arquitectura que pretende expressar a condição do *real* — o caos — de modo a purgar alguns hábitos culturais relativos à *arquitectura*. A sua intenção é a de libertar a *arquitectura* de um pensamento dualista apoiado nas oposições entre estrutura e decoração, entre figura e fundo, forma e função, para que ela possa lidar com a própria condição de

usa a hierarquia que a *entrada* de um edifício cria nos mais variados níveis de significado, nomeadamente, na afirmação da sua identidade na relação com o sítio e com estruturação espacial interior.

•

Rem Koolhaas aproxima-se de certo modo desta posição quando refere a libertação relativamente à estrutura lógica ou dedutiva do raciocínio do *sujeito* e a exploração de uma «*fase anterior ao juízo*» dos métodos paranóicos do surrealismo.[3]

O compromisso que, segundo ele, estabeleceu com a experimentação e com a invenção, levam-no a duvidar do valor operativo de consolidações formais ou ideológicas da *arquitectura*, acreditando na possibilidade de a prática ser feita por «contaminação directa» no *real*, sem a sobreposição de um *saber* que exista *a priori*.[4]

«No sé exactamente por qué, pero sufro de terror a la repetición, y la ideia de la tipología me resulta aterradora».

Rem Koolhaas[III]

Para levar a cabo esse compromisso, Koolhaas considera a necessidade de um método do tipo «*finding freedoms*»[5]: mas não será a própria necessidade de liberdade o sintoma de um aprisionamento?

<u>Por princípio</u>, Koolhaas questiona a validade de alguns dos princípios compositivos clássicos e modernos. Uma vez que, do seu ponto de vista, o valor de tais princípios não é positivo, mas sim negativo, classifica-os como «dogmas».

«(...) the humanist relationship between exterior and interior, based upon an expectation that the exterior will make certain disclosures and revelations about the interior, is broken».

Rem Koolhaas[IV]

---

indissociabilidade entre cada um destes binómios.

[3] Cfr. *Encontrando libertades...*, El Croquis 53, op. cit., pág. 24-25.

[4] Cfr. *El dia después: una conversación con Rem Koolhaas*, El Croquis 79, Madrid, 1996, pág. 15.

[5] «Finding Freedoms» é o título da entrevista a Rem Koolhaas que tenho vindo a citar. Cfr. *Encontrando libertades...*, em El Croquis nº53, op. cit, pág. 6-31.

Por princípio, também, a crítica desses «dogmas» não pode produzir outros princípios compositivos, pois a sua consolidação equivaleria à anulação das suas teorias.

Por esse motivo, refere-se a sua prática como sendo uma metodologia transgressora quando, na realidade, se limita a ser a de uma indiferença.

Sempre que se queira transgredir qualquer coisa, é prudente conhecer exactamente o que se quer transgredir, sob o risco de o não conseguir fazer.

Adelino Gonçalves

É inquestionável que o «funcionalismo» e as vnguardas dos anos 20 e 30 nos legaram a sistematização das tipologias de habitação actuais.[6] O vínculo que então se estabeleceu entre *exterior* e *interior*, e entre forma e *função*, não era uma simples questão estética.

«La imaginación moderna no opera en el vacío, sino siempre desde dentro de una técnica, y la lleva al límite, encontrando en ese delirio extremo de un material o de un principio constructivo, formas no premeditadas, producidas como expresión directa del trabajo moderno».[7]

O seu *agir* «transgressor» tinha então uma intencionalidade construtiva e positiva, porque, ao contrário da «arquitectura da indiferença», não lhe faltava a consciência do seu papel de «missão» e não deixava de sobrepor à sua prática, doutrinas e princípios compositivos que existem *a priori* (o *habitar* está antes do construir).

Ao contrário, na «arquitectura da indiferença» a *imagem* pode até surgir primeiro:

«(...) producto de una imaginación arcaica que modela aplicadamente em plastilina, en arcilla, em cartón, en madera, y sólo luego esa forma es dada como condición a una técnica moderna, usada retroactivamente para garantizar el parecido al construirse».[8]

---

[6] Cfr. Norberg-Shulz, Christian, *Intenciones en Arquitectura*, Gustavo Gili, 1998, pág. 12.
[7] Quetglas, Josep, *Miscelánea de opiniones...*, em El Croquis 92, op. cit., pág. 10.
[8] ibidem, pág. 10.

A sobrevalorização do nível figurativo do *desenho* de um edifício não tem obviamente qualquer valor pejorativo se considerada em si. Quero dizer: o valor que se lhe der *a priori* não é melhor ou pior do que o valor dado *a priori* ao nível estrutural. A questão que se coloca é: se a fragmentação do carácter unitário do *desenho* se cultiva por motivos transgressores, qual é a intenção? Qual é o objectivo da luta?

«Acredito que se há hoje um inimigo digno de luta, é representado pela ideia de um espaço técnico/económico homogéneo em todas as direcções. Esta é hoje uma ideia com tal difusão que parece quase objectiva... é o problema de um inimigo moderno e astuto, capaz de aceitar a última proposta da moda, em particular qualquer proposta capaz de vender um disfarce formalista e fútil, que favorece apenas o mito, a redundância e a excitação, como diferença genuína».[9]

A esta declaração de Gregotti temos de acrescentar que a luta contra o inimigo não basta. Identificar inimigos e estar atento aos seus movimentos é útil, mas o soldado que está nas trincheiras quererá sempre saber pelo que luta.

Proponho uma guerra por uma «arquitectura didáctica». A estratégia é a de guerrilha, e a luta só pode ser feita com o *pensamento*.

---

[9] Vittorio G., citado em Frampton, K., *Introdução ao estudo da cultura tectónica*, op. cit., pág. 50.

4. «Arquitectura didáctica».

«La arquitectura didáctica es aquella arquitectura que sabe enseñarle a la ciudad su propia necesidad, y mientras tanto sabe adecuar continuamente su naturaleza a las transformaciones sociales».

Franco Purini[I]

A arquitectura didáctica procura entender a *cidade* como *obra* colectiva no seu sentido mais nobre: ela é colectiva, não apenas porque nos pertence no tempo *presente*, ou porque nos reúne em si, mas, sobretudo, porque ela é o *lugar* onde a *humanidade* se desenvolveu e também o *texto* mais eloquente da sua história, uma história que devíamos ter a capacidade de ler de modo a permitir o conhecimento de cada *obra* segundo o sentido inverso ao da sua criação (individual e colectiva).

Tocando nela, devíamos ser invadidos por todos os fantasmas que ela petrifica, por todos os pensamentos do seu autor, pelos os modelos que ele transformou, a história da consolidação desses modelos e a dos cenários que lhes deram vida e razão de ser, a sua adequação a cada circunstância, os desenhos recusados, os aceites...

«En cualquier signo arquitectónico el pasado y el futuro van estructuralmente unidos, y constituyen conjuntamente su memoria. La fascinación por el pasado del mundo, y en nuestro caso por la historia de la arquitectura, reside, de manera paradójica, en el hecho de que no se le puede ver ni separar del transcurrir del tiempo cotidiano, tanto como no nos es posible, dentro del laberinto, observar su disposición, a no ser que nos situemos encima de él — particular éste que, afortunadamente, no está permitido por las regras del juego».

Franco Purini[II]

Com tal capacidade, seríamos assaltados pela densidade da história da *arquitectura* enquanto processo contínuo de transformação das suas formas e, extenuados com a agressividade

da experiência, começaríamos também a pesar melhor as nossas palavras quando facilmente falamos do *novo*, da novidade, da invenção, da ruptura, das modas, do progresso...

A arquitectura didáctica caracteriza-se também por uma contínua revisão de si própria a partir dos seus fundamentos.

«La dimensión didáctica es el lugar conceptual en que la arquitectura, instrumento de la vida cotidiana y sostén de la vida heroica, reencuentra continuamente su origen».[1]

Distingue-se da arquitectura da indiferença pelo seu empenho em mostrar que a *arquitectura* serve um *fim* e que cada *obra* deve ser um contributo de, e para, o «mundo da vida», de, e para, a *cidade*.

Por método, coloca na mesa de desenho o *habitar*, a *forma* e o *lugar* para constituir a matriz de um pensamento criador que compõe cada *obra* como transformação de uma *matéria* que sempre existe antes.

O *homem* é referência de escala em pleno: o *corpo* não se separa da *memória* e ambos dão «medida» à *arquitectura*.

O *lugar* é uma vocação da *arquitectura*, o espaço do *habitar*. A *forma* é a *estrutura* desse espaço consolidado no *tempo* e cristaliza-se com o *desenho*.

O *desenho* procura sempre uma decisão lógica na *composição*, desdobrando a *forma* e optando, entre as hipóteses e as soluções arquitectónicas que cria, pelas que revelem a melhor adequação nas relações entre os *materiais* e as *matérias* do *projecto*.

Mas o *projecto* não inventa: transforma.

[1] Purini, F. *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 180.

5. Uma «saída»: deflexão das rotinas.

Para uma leitura didáctica da *arquitectura* há um modelo de temporalidade que não reconhece a tripartição *passado*, *presente*, *futuro*, senão considerando a nossa capacidade de tornar «presentes» o *passado* e o *futuro*, com o recurso à nossa *memória* e à nossa *imaginação*.

Neste modelo, *«(...) difícil de imaginar en nociones espaciales — ni río ni rueda —, un modelo rastreable en la obra de los poetas, los profetas o las revoluciones, (...) cada instante tiene en sí la densidad de todos los instantes producidos, cada momento presenta, hace presente, todos los tiempos».*[1]

O que esta densidade permite, é deflectir a degeneração do *novo* criada pela sua secularização (Vattimo). Essa deflexão não tem apenas por objectivo a crítica da sobrevalorização da *imagem*. Tem, isso sim, o objectivo de nos confrontar com a impossibilidade de uma «invenção pura» e, ao mesmo tempo, com a condição incontornável de cada projecto implicar a concretização de qualquer coisa que não existia antes, de algo novo, portanto.

Daí a táctica de guerrilha: «tirar o tapete» de ambos os lados para alertar para a relatividade do *novo* (ou de qualquer outro valor); de fazer com que deixe de ser um valor ou uma meta em si, para passar a situá-lo no seu contributo para um sistema mais amplo do qual a *arquitectura* faz parte.

Deflectir as rotinas do *novo* e da retórica da *imagem* corresponde a um empenho construtivo de um *saber* que permita escapar ao círculo fechado da transgressão e da consequente indiferença relativamente ao carácter unitário da *arquitectura*..

Aliás, essa unidade é o objectivo primordial da arquitectura didáctica, pois o seu significado mais profundo remete-nos para a

---

[1] Quetglas, Josep, *La danza y la procesión...*, em El Croquis 64, op. cit., pág. 33. Este modelo de temporalidade é, por assim dizer, patente no mundo dos objectos, sobretudo naqueles cuja relação com a nossa corporeidade se tem mantido inalterada ao longo de vários séculos, acompanhando a nossa própria imutabilidade. Cfr. Kubler, George, *A Forma do Tempo***.** *Observações sobre a história dos objectos*, Vega, 1990, pág. 13-14. Neste livro, Kubler aborda a «história dos objectos» sistematizando os seus processos de disseminação com o recurso a metáforas que evitam o modelo linear de temporalidade. Tal é o caso da negação da metáfora biológica que, segundo ele, subjaze ao modelo clássico da história da arte — os movimentos nascem, têm uma fase de apogeu, uma fase de maturidade e uma morte —, em detrimento de metáforas que toma da Física, para falar antes de «transferências de energias», «desvios e resistências», «centros de gravidade e órbitas submissas», sugerindo a existência de

própria unidade ontológica do *homem*, ou para uma «humanização da *arquitectura*», tema cuja origem radica nas «*tentativas em transcender a esterilidade abstracta da 'cidade funcional'*»[2], nos anos 40 e 50, e de «regresso ao *lugar*»[3].

5.1 Historicismo ou «presença»?

Tenho vindo a apoiar esta leitura da arquitectura contemporânea nas associações entre as ideias de progresso e desenvolvimento com uma concepção linear do *tempo*. Nessas associações, o *agir* é (ou pode ser) enaltecido com atitudes que se dizem de ruptura com o *passado* e que procuram acompanhar a evolução da humanidade com uma transformação e renovação constantes da *arquitectura*. Por esse motivo, o *agir* tem de lidar com uma espécie de «gene» da irreversibilidade. Para assumir o seu carácter transgressor e para se legitimar enquanto tal, apoia-se em dois factores essenciais: acredita na unicidade e sucessão dos fenómenos da História, e elege o *futuro* como *tempo* de referência preferencial.

Desse modo, a própria História é considerada como um «projecto» e, como tal, necessita da existência de princípios e quadros de referência que revelem que se está no «caminho certo» do objectivo a cumprir. Implica, pois, um historicismo[4]: a própria História é a instância de legitimação de tal atitude, uma legitimação que é feita em termos dialécticos com o *passado* e acredita que cada época se pode configurar em torno do *zeitgeist*.

O modelo de temporalidade associado aos valores (existenciais) que se procurava recuperar nos anos 40/50, distingue-se do modelo linear pelo facto da noção de «movimento» ser substituída pelas noções de «memória» e de «presença».

---

várias temporalidades no que diz respeito às construções do *homem*.

[2] Frampton, K., *História crítica da Arquitectura Moderna*, op. cit., pág. 329.

[3] Expressão de Charles Jencks relativa às tentativas para restabelecer as bases da identidade urbana, os revivalismos e as regressões historicistas das décadas de 50 e 60. Cfr. Jencks, Charles, *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Edições 70, Lisboa, 1985.

[4] Cfr. Otxotorena, J., *Arquitectura y proyecto moderno...*, op. cit., pág. 71-83. Neste texto, o autor faz uma síntese das ideias que considera necessárias para entender o historicismo da modernidade e a sua deflexão entre os anos 40 e 60. As principais ideias desenvolvidas são o conceito *zeigeist* e o «*entendimento do curso dos tempos como sucessão lógica de idades globalmente*

Este modelo serve de base a dois tipos de atitudes.

Numa delas, procura-se uma continuidade, uma ligação da *arquitectura* à sua própria história como processo de definição dos seus fins, dos seus elementos, dos seus motivos. Na outra atitude, que não se separa nitidamente da anterior, procura-se (re)pensar a *arquitectura* a partir dos seus elementos fundamentais.

Em ambos os casos, procura-se devolver à *arquitectura* a capacidade de se antecipar ao *real*, evitando que ela seja um produto determinado pelos sistemas da sociedade dominantes.

«(...) la casa — elemento unitario y simple pero capaz de producir, a través de complejos procedimientos de crecimiento interior y de construcción de conexiones exteriores con sistemas logrados por medio de procedimientos paralelos, una frondosa flora de individuos edificatorios (...)»

Franco Purini[I]

A crise entre os anos 40 e 50 deriva, entre outros factores, da crítica ao historicismo da modernidade, do desmascaramento da arbitrariedade das interpretações do «*zeitgeist*», da exigência de uma (re)fundação da *arquitectura* nas necessidades do *homem* (emocionais e materiais), da própria «crise do racionalismo» (lei da refutação de Karl Popper), orientando então o olhar para o *passado* e para a (re)valorização do «individual» e do «local».

Da proibição de um certo «olhar para o *passado*», passou-se a uma amizade fecunda: o *passado* e a *tradição* adquiriam um estatuto operativo positivo, em paralelo com um processo aceso de definição de um *corpo disciplinar* da arquitectura moderna.[5]

Daqui derivaram duas abordagens que julgo poder representá-las com Aldo Rossi e Christian Norberg-Shulz.

O primeiro deles procurou conferir uma dimensão operativa à *tipologia* como meio para integrar o conhecimento histórico no *projecto*. Acontece, porém, que a *tipologia* entendida como método analítico e como «conhecimento estruturante» no *projecto*, são realidades distintas. Nisso, as teorias de Aldo Rossi tiveram a sua

---

configuradas» e da história como um «movimento teleologicamente determinado».

[5] Nomeadamente com os textos de Norberg-Shulz, Aldo Rossi e Gigio Grassi em, respectivamente, *Intentions in architecture*, *L'architettura della città* e *La costruzione logica della architettura.*

degenerescência, sobretudo com a confusão do estatuto da *tipologia* como «quase-forma» prévia ao acto de projectar.

Além disso, a «ciência urbana» de Rossi implicava um distanciamento paradoxal do *agir* relativamente à *cidade*, semelhante ao que a ciência moderna instalou entre *sujeito* e o *objecto*.

Por seu lado, Norberg-Shulz procurava construir uma «teoria integrada» que superasse a incapacidade da arquitectura moderna estabelecer uma «*nova ordem visual como substituto dos estilos desvalorizados do passado*»[6].

Nisto parece não se afastar dos propósitos de Rossi, mas com um dos conceitos desenvolvidos em *Intentions in Architecture* — a «totalidade arquitectónica» —, inicia uma critica à valorização da forma considerada em si[7] e à separação da *arquitectura* relativamente ao «mundo da vida», que apenas com a «descoberta» do *Dasein*[8] de Heidegger ganhou o seu sentido pleno, como o próprio Norberg-Shulz explica num livro recente, em que define os fundamentos existenciais da *arquitectura*.[9]

«Quand on conçoit la vie humaine comme 'présence', le fonctionnel aussi acquiert une nouvelle autorité. Les fonctions ne dépendent plus de besoins quantitatifs que satisferont les ressourses naturelles, mais consistent au contraire en un usage respecteux, dans lequel chaque acte participe du context général».

C. Norberg-Shulz[II]

Em termos muito breves, a «totalidade arquitectónica» era uma tentativa de unir o par *sujeito*/*objecto* (nisso se afasta de

[6] Norberg-Shulz, C., *Intenciones en arquitectura*, op. cit., pág. 15.
[7] Cfr. Norberg-Shulz, C., *Intenciones en arquitectura*, op. cit., pág. 56: «*Lo que se deduce de las experiencias de la vida diaria — donde la arquitectura 'participa' en la mayoría de las actividades — es que la arquitectura es algo más que un juego con las formas. Sin embargo, se dice a veces que la 'verdadera' experiencia de la arquitectura es puramente formal («estética»). Pero repetimos que los objectos se perciben necesariamente unos como manifestación de otros, porque pertenecen a situaciones y no aparecen aislados*».
[8] Em *Carta sobre o humanismo*, Heidegger considera que a tradução do conceito *Dasein* pode ser feita no sentido do ***ser-aí*.** Aquilo que *é*, *é* porquanto existe na interacção com o *mundo*. Este *mundo* não é nem um ente terreno, por oposição a um ente celeste, nem um ente mundano, por oposição a um ente espiritual. O *mundo* é a «abertura do *ser*». A possibilidade do seu desdobramento até à plenitude da sua essência. Cfr. Heidegger, Martin, *Carta sobre o humanismo.*, Guimarães editores, 1998, pág. 76-86 e 98.
[9] Norberg-Shulz, Christian, *L'Art du lieu...*, op. cit., pág. 23-24. Esta expressão — os «fundamentos existenciais» da *arquitectura* —, surge em oposição aos «fundamentos visuais» cuja primazia é, segundo Shulz, a condição que explica o adiamento do objectivo da arte moderna: a substantivação do *pensamento* e do *sentimento* como condição necessária para alcançar uma dimensão existencial da *arquitectura*.

Rossi), considerados como pólos da dialéctica tradicional das teorias do conhecimento.

Mas, dado que se tratava de um conceito indeterminado (por razões semelhantes às que apontei a propósito de Christopher Alexander), a sua utilidade revelava-se como instrumento de análise e crítica estrutural da *arquitectura*, e não como uma teoria ou condição operativa do *agir*.[10] Apesar disso, continha alguns pressupostos do conceito «interacção» desenvolvido em *L'Art du Lieu*.

«*Ce terme* [interacção] *nous permet en effet de définir la position ambivalente qui fu le point de départ de l'art modérne. Concernant l'image architecturale, il clarifie le fait que cette image n'appartient plus ni à la tradition ni au style, bien qu'elle puissent contenir l'une et l'autre*».

C. Norberg-Shulz[III]

Em substituição do *estilo* e da *tradição* (pólos de uma dialéctica entre o *universal* e o *local* amparada por uma noção linear do *tempo*), Norberg-Shulz propõe a noção de «interacção» como base, não de uma dialéctica, mas de uma dimensão fenomenológica do *projecto*, instalado na corrente de elementos «originais» da *arquitectura*.[11]

O que o «interacção» implica é a necessidade de integrar no *projecto* uma «*compreensão profunda, fundada sobre estruturas ontológicas*»[12] da *arquitectura*.

Contactar com estas estruturas e relacioná-las com o (e no) «mundo da vida» tem a função de libertar o *projecto* das perspectivas historicistas, sempre subjectivas e dependentes do

---

[10] Mais do que uma «teoria integrada», Norberg-Shulz alerta para a impossibilidade de uma crítica feita em termos absolutos e, consequentemente, para a necessidade de uma relativização em função dos contextos do *agir*. Se a «totalidade arquitectónica» é um sistema cuja subdivisão só é possível até a um nível que ele apelida de «*sistema mínimo pregnante*», então a indeterminação dos seus limites superiores força a que seja tão importante considerar que um edifício é uma resposta a um determinado problema, como considerar que o próprio problema é dotado de uma «estrutura» cuja referência é imprescindível para a compreensão da totalidade arquitectónica. Além disso, uma vez que os elementos que constituem o problema a resolver arquitectonicamente são, também eles, definidos apenas no *projecto* (criando aquilo que Alexander chamava o «campo de acção»), a «teoria integrada» que Norberg-Shulz propunha não tinha um fundamento objectivo porque não definia os critérios dessa definição.

[11] Cfr. Norberg-Shulz, *L'Art du lieu...*, op. cit., pág. 262-298. Shulz procura explicar uma noção do *projecto* fundamentado, não em questões tipológicas, topológicas ou morfológicas (nesse campo a liberdade conceptual oferecida pela técnica parece ser «ilimitada»), mas antes em questões existenciais e arquetípicas: «*Le pont par exemple, comme l'a montré Heidegger, est toujours un pont même s'il se présente à chaque fois d'une manière différente. [...] L'évident et l'originel corresponde en effet à des modes d'être qui perdurent même s'ils ne manifestent jamais en tant que tels*» (pág. 265).

quadro de referência do *estilo* e das associações entre a forma e questões de semântica.

Não se trata, pois, de enquadrar a intencionalidade do *agir* na mesma perspectiva linear de temporalidade, mas antes de procurar que a ela se instale no modelo de temporalidade que designo por «presença» e se integre numa concepção fenomenológica do *projecto*.

Há hoje um conjunto de circunstâncias que justificam a necessidade desta atitude. Não é apenas a insustentabilidade de valores morais e de critérios e juízos de valor universais ou da ausência de referentes meta-históricos (Vattimo) da intencionalidade do *agir*.

Tudo isso pode conduzir à mesma dialéctica que está na base da leitura que fiz da *arquitectura* deste século: enraizamento na modernidade — «ser moderno» —, como momento inicial e associado ao historicismo da modernidade; a adesão e crítica aos «ismos» que entretanto se foram configurando.

Em ambos os casos, a intencionalidade do *agir* surge enquadrada por uma ideologia, por uma teoria, ou por um conjunto de princípios compositivos, ou «*probabilidades de forma de um sistema de símbolos*» (Norberg-Shulz) que confere uma lógica aparente nos critérios de decisão no *projecto*, permitindo assim o afastamento relativamente ao «mundo da vida».

Das circunstâncias que justificam a necessidade de atribuir uma dimensão fenomenológica ao *projecto*, faz também parte o facto de as nossas intervenções na *cidade* serem cada vez mais percepcionadas como uma transformação, mais do que um crescimento ou imposição de uma (nova) ordem.[13]

Hoje, a *cidade* já não apresenta a ordem, a identidade e a hierarquia de signos clara da cidade pré-industrial que foi o *fundo* da arquitectura moderna: um edifício seria então tanto mais «moderno» quanto mais se pudesse confrontar com um «antigo».

Hoje as nossas intervenções têm como contexto a *cidade*

---

[12] ibidem, pág. 23.
[13] Para isso contribui o facto de os limites da *cidade* serem mais indeterminados. A imagem da *cidade* como recinto envolvido por uma paisagem natural, vai sendo substituída pela imagem de um território constituído por elementos naturais entre as intervenções do *homem*.

antiga, a *cidade* moderna, a dos «patos bravos» e a falta de clareza de ordem e de hierarquia de signos. Não é, pois, ao nível de relações simples de *figura/fundo* que o *agir* pode procurar bases para a sua intencionalidade.

A necessidade é, numa expressão de Rafael Moneo, «estar educado» em *arquitectura*.

«Cuando hablamos de que una persona está educada en arquitectura, quiero decir que es capaz de responder a los problemas que se le plantean haciendo uso de ese material que conoce a través de la educación, que no es otra cosa sino haber llegado a dar una versión del modo en que se produce la arquitectura, la lógica que tanto desearíamos descubrir en ella. (...) Preferiría que una escuela proporcionase a un arquitecto la educación que le permitiera ser flexible, reconocer la diversidad, adquirir la agilidad que lleva a poder manifestarse con una misma lógica, en qualquer circunstancia. Y ésto se hace todavía más necesario en un mundo que a pesar de moverse dentro de parámetros tan homogéneos es a un tiempo diverso».[14]

•

Os dois modelos de temporalidade — «linear» e «presença» —, associados a diferentes entendimentos da «missão» da *arquitectura*, são a herança que constitui a diversidade de atitudes na arquitectura contemporânea.

Há, de facto, os que assumem hoje uma posição de vanguarda e de ruptura. Mas há também quem continue a acreditar na possibilidade da *arquitectura* oferecer valores próprios sem assumir uma postura belicosa em relação ao *passado* ou à sua identidade disciplinar.

Os primeiros, na ânsia da transgressão, parecem não notar que, se o valor das suas obras estivesse no que elas trazem de novo ao *mundo*, então a sua duração seria a mesma da duração do *novo*.

Parecem não notar, também, que apesar de todos os arquitectos partilharem uma «*língua*», usam mais a *palavra* para dar um sentido às suas obras, do que o que elas oferecem inevitavelmente: lugares para habitar.

«Consideremos el caso de Rem Koolhaas. Francamente, sus escritos

[14] Moneo, Rafael, extracto de *Conversaciones con Rafael Moneo*, em El Croquis 64, op. cit., pág. 16.

crean más calor que luz. Nos dicen relativamente poco acerca de la génesis y del pedire*e de sus diseños. Está bien saber que piense que jugar a* voyeur *sobre la ciudad instantánea del Lejano Oriente es (...) relevante para los jóvenes, pero se puede encontrar el mismo tipo de desorden aquí al lado, en Nueva York o en Amesterdam (...)».*

William Curtis[IV]

Os outros, conscientes de partilharem essa «*língua*», projectam com o que ela permite dizer e procuram aprender com o seu «*texto*», conscientes dos fundamentos da «*escrita*». Mas, quer queiramos ou não, os valores ou os estímulos que caracterizam o *agir* no *projecto* na arquitectura contemporânea são, como qualquer produto cultural, resultado de um processo de formação contínua e revelam também uma determinada tendência cultural. O *arquitecto* também é o que a sociedade nele o influencia.

A sobrevalorização da *imagem* não é apenas um capricho ou um recreio de crianças, como dizia Mies, é a aliada, por excelência, dos mecanismos poderosos da *sociedade do espectáculo*. Não vale a pena, pois, tentar compreender a sua razão de ser na necessidade da renovação contínua das *imagens* da *arquitectura* como superação do *passado* ou como representação do progresso e do desenvolvimento, porque, no limite, isso não existe; porque a *arquitectura* é apenas «*uma questão de lugar e não de história*»[15].

«Las épocas sucesivas son necesarias desde el punto de vista del método de análisis, de compartimentación de la historia. Pero en realidad la historia es una presencia, nustra persona es la historia... Es muy interesante la existencia de todas esas distintas historias que hay de la arquitectura moderna. Yo creo que esto se traduce en que en realidad no hay un principio, en que no hay rupturas claras y en que tampoco existe un futuro previsible. Pero sí que hay una continuidad».

Álvaro Siza[V]

---

[15] Gomes, Paulo Varela, *Per Forza di Levare*, Architécti 3, Dezembro, 1989, pág. 34. Paulo Varela Gomes prossegue com esta ideia: «*A origem da arquitectura não está na História, contrariamente ao que defendeu todo o classicismo apostado em subalternizar o conhecimento arquitectónico relativamente ao mito literário ou, na nossa época, relativamente à ciência histórica. Pelo contrário: a origem da História é que está na arquitectura — e não é possível hoje mostrá-lo sem regressar à mesma atitude de estaca-zero da História que assumiram os primeiros modernistas*».

A arquitectura moderna corresponde a um momento raro na história da cultura ocidental: o sentido da sua luta tinha um carácter construtivo e a liberdade que procurava para o *agir* era a que permitisse fundamentar a sua intencionalidade no «mundo da vida». Contudo, a máquina de um poder implacável que se alimenta do maior lucro conseguido à custa do menor esforço, foi relegando-a para uma condição próxima contra a qual ela lutou inicialmente.

A *técnica* e a *ciência* eram suas aliadas no cumprimento dos seus propósitos. Hoje, parecem estar ao serviço desse poder numa rebelião contra nós próprios.

A mercantilização da *arquitectura* é um fenómeno aliado da «apatridade», condição fecunda da «alienação do *homem*». Deixar de pensar a *arquitectura* na sua unidade é também deixar de pensar na unidade do *homem*.

Relembremos a «*promenade architecturale*»: ela reunia o *homem* e *arquitectura* numa relação corpórea que exigia que o acto criativo a pensasse como unidade. Em vez de receptor passivo, de espectador, o *homem* passa a estar presente na *concepção* arquitectónica e o movimento do seu corpo no espaço «completa» a *arquitectura*.

O *homem* dá «medida» em sentido pleno.

A *técnica* não é *poder*, mas sim *servir*.

«A técnica não se interpreta em função do instrumento, do utensílio. Não se trata da fabricação das coisas, mas sim do seu manejo; não são as armas que contam mas sim a luta».

Oswald Spengler[VI]

À escala da *cidade*, Le Corbusier sabia que a *escala humana* já não podia estar presente apenas com a «medida» do *homem*. A nova «medida» era dada pelo *homem* a usar a *máquina*.

Hoje, parecemos espectadores de um fenómeno estranho que faz de nós turistas na nossa própria *cidade*: ela envolve-nos, mas nós não conseguimos senão «vê-la».

Pergunto-me, por vezes, que relação teriam com as suas obras e com a *cidade* os «arquitectos» das grandes catedrais. Eles sabiam

de antemão que não iam vê-las acabadas ou, quando muito, que teriam de esperar quase o tempo da sua vida para poder contemplar a imagem acabada. O tempo da construção, por ser dependente da «medida» do *homem*, forçava à consciência de cooperar na obra da *cidade*.

Mas hoje, pelo facto desta relação temporal se ter invertido, vamos desistir de pensar de que modo podemos dar o nosso contributo?

Será que não esquecemos demasiado a «vida» dos edifícios?

Por vezes é útil cultivar a seguinte experiência:

5.2 «O que é que eu estou a fazer?»[16]

Suponhamos que num determinado momento de um projecto, o *arquitecto* adquire uma consciência da proposta que estava a desenvolver que até então não tinha. Até aí o seu envolvimento era de tal modo intenso que o seu pensamento não se separava do *desenho*.

Era dominado pelo «como fazer isto».

Mas naquele momento (a que corresponde um distanciamento relativamente ao «*isto*»), ele pergunta: «o que é que eu estou a fazer?»

Nesse momento, a sua relação com o *desenho* altera-se profundamente. A própria *concepção* passa a ser questionada e a exigir o esclarecimento das razões de ser do *desenho*. Mas, a cada «porquê?» passa a corresponder uma justificação extremamente complexa.

«(...) em arquitectura não existem problemas isolados, tudo está ligado a tudo».

Alvar Aalto[VII]

Este procedimento pode até conduzir a uma situação delicada,

---

[16] Cfr. Hernandez, Manuel J. Martin, *La Invención de la Arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997. No segundo capítulo, o autor identifica a «condição moderna» do *arquitecto* a esta atitude de problematização do pensamento criativo e desprendimento de uma prática artesanal e repetitiva característica do «arquitecto medieval». Adopto esta ideia de «questionamento», embora a coloque ao nível da revisão das nossas próprias convicções.

pois pode expor o *arquitecto* às decisões que tomou sob argumentos dependentes de convicções exclusivamente suas.

Se ele se der conta então que está a desenhar uma obra que será o suporte de uma vida, mas que afinal esteve mais preocupado em manter uma coerência formal dependente do seu gosto pessoal, desse modo, podia mesmo chegar a pensar «para quê, este projecto?»

Alberti reconhecia na *arquitectura* o poder criador do *homem* porque reúne a satisfação dos três níveis em que opera a sua relação com o mundo: a *necessidade*, a *comodidade* e o prazer (estético).[17]

Satisfazer cada um destes níveis era o pressuposto para uma qualidade superior que a *obra* devia consumar, uma qualidade que dependia do acordo entre os elementos da tríade num equilíbrio tal que não permitia que se acrescentasse, tirasse ou modificasse o que quer que fosse, sob pena de perdê-la.

É no caso de não haver a consciência deste equilíbrio que perguntar «para quê, este projecto?», se pode tornar numa situação problemática.

Mas também é um acto de coragem.

Perguntar «para quê*?*» não implica que se procurem as razões de ser do *desenho* num plano meramente utilitário ou em lógicas universais da composição arquitectónica.

Perguntar «para quê?» é cultivar a incerteza do *agir*.

É forçar à procura da razão de ser das nossas decisões cruzando conscientemente aquilo que é da ordem das «motivações interiores» com o que é da ordem das «motivações exteriores».

Afinal não desejamos hoje, também, uma qualidade «superior» para as nossas obras?

E não reclamamos uma liberdade para a conseguir?

Ou já não teremos forças para fazer obras que mostrem a necessidade de existir?

«Desnecessária quer dizer desligada de qualquer lume pessoal ou colectivo,

---

[17] Na leitura do *De Re Ædificatoria*, Françoise Choay entende que a *necessitas* «*engloba os requisitos impostos pela construção (solidez) e os que respeitam à natureza humana (necessidades)*», assim como a *commoditas* surge associada simultaneamente à noção de «objecto de comodidade» e de «uso». Cfr. Choay, F., *A Regra e o Modelo*, op. cit., pág. 77.

sem pontes para o mistério nem missão social a cumprir. Espécie de rosa de pétalas de pano que os homens teimassem em colar à seiva duma planta que terminantemente se recusasse a dar flor. Por outro lado, e em compensação, a necessidade estética toma às vezes tal fúria de força impetuosa que chega a transformar as coisas feias em belas ou, pelo menos, a acendê-las duma comoção parecida com a beleza».

José Gomes Ferreira[VIII]

6. La Grande Liberté.

«Gustaría de construír no deserto do Sahara. Probabelmente, ao comezar os traballos de edificación, algunha cousa aparecería, adiando a proba da Grande Liberdade: cacos, unha moeda de ouro, o turbante dun nómada, debuxos indescifrábeis gravados en rocha. Nesta terra não hai desertos. ¿E se houbese?».

Álvaro Siza[I]

Desprovido do quadro de referência que o *estilo* e a *tratadística* proporcionavam, o *agir* no *projecto* na arquitectura moderna passou a lidar com a necessidade de atribuir um carácter operativo a novas *matérias* e a novos conhecimentos resultantes do «contacto com o *real*», sem deixar, contudo, de se enaltecer a *arquitectura* como *arte* e ser, portanto, portadora de significados e valores simbólicos.

Mas, ao ser recusado o valor do *estilo*, negava-se também uma ordem na relação da *arquitectura* com o *mundo*, pelo que aquele impulso revolucionário implicava também a criação de uma dialéctica entre um sistema auto-referencial da *arquitectura*, com o seu *saber* e com a sua tradição e sistemas de valores próprios, e os *materiais* fornecidos pelas relações sociais, para a sua própria produção e para a consumação da sua identidade.[79]

Nesta dialéctica ganham corpo três ideias que estabelecem os termos da matriz com a qual pretendo contextualizar o desejo de liberdade no exercício da *arquitectura.*

•

A primeira, designo-a por «esteticização do *real*».

Embora o significado não seja tão óbvio quanto aparenta ter noutras artes (nomeadamente nas «artes imitativas»), a noção de que a condição de *arte* da *arquitectura* implica uma «superação» do *real*, cria também um problema de identidade. De facto, que

---

[79] No fundo, esta dicotomia é a relação clássica entre *teoria* e *prática*, ou entre o *universal* e o *particular*. Seja por influência do modelo epistemológico da ciência moderna, seja pelos hábitos intelectuais com séculos de história, a noção de que a relação entre os pólos destas dicotomias era uma relação dialéctica criou fortes raízes culturais, e apenas se foi transformando ao longo deste século por via da crise inaugurada com a ruptura epistemológica dos anos 20/30.

critérios temos para distinguir uma «construção» de uma obra de arquitectura? [80]

Sem o quadro de referência do *estilo*, sem um *saber* normativo universal, e sem um *método* que permita ler e representar uma estética «intrínseca» do *real*, sempre há que lhe impor uma.

Pense-se, por exemplo, nas estratégias pedagógicas iniciais da Bauhaus e no malogro que foi a crença de que a «tábua rasa» era a condição necessária e favorável para que os estudantes operassem a síntese formal entre *função*, *matéria* e *espírito da época* sem ideias preconcebidas: foi apenas no contacto com as mais variadas tendência estéticas, nomeadamente com o «abstraccionismo», que se criou uma nova imagética da *arquitectura*.[81]

«El tiempo de los movimientos de vanguardia se ha terminado. Ellos han ocupado casi todo el primer cuarto de este siglo y ya pocas "células experimentales" son hoy necesarias. Las imágenes del mundo, en sus elementos esenciales, ya han sido creadas».

Sigfried Giedion[II]

•

A segunda ideia relaciona-se com a noção de liberdade no acto criativo, implícita nesta referência à Bauhaus. Ao mesmo tempo que se institui um sentido pejorativo da ideia formal preconcebida, instaura-se uma rotina que valoriza a própria questão formal como a que melhor pode expressar a capacidade criativa.

•

A terceira ideia decorre das anteriores e tem de ser entendida numa perspectiva temporal alargada como correlação entre ambas, pois só com o estabelecimento do novo sistema de valores simbólicos e da nova imagética moderna, se pode aceitar a existência de um novo espaço conceptual auto-referencial que passou efectivamente a existir.

A constituição deste espaço parece ter evoluído em sentidos

---

[80] Podemos, quando muito, recorrer à distinção que o Eupalinos de Paul Valéry fazia entre as obras que são mudas, as que falam e as que cantam, mais raras as últimas e fruto do labor dos deuses.

[81] Cfr. Gelernter, M., *Sources of architectural form...*, op. cit., pág. 243-244.

opostos: por um lado, com a procura de causas essenciais e originais da *arquitectura*; por outro, com o culto do *novo* e da capacidade criativa individual.

O que ambos têm de comum, quando radicalizados, é o distanciamento ao *real* outorgado pelo próprio sistema auto-referencial que, quando não coincide com os sistemas de valores da sociedade, ou colide com constrangimentos de ordem prática, estabelece alguns dos termos para o desejo de condições «ideais», de autonomia e de liberdade de acção[82].

Quer num caso quer no outro, está implícita a ideia de que o *projecto* deve conduzir a uma «superação» do *real* sem a qual a *arquitectura* não acontece, o que significa que a própria liberdade seja desejada em função de determinada intencionalidade.

Cabe perguntar então: para quê, essa liberdade?, que intencionalidade a justifica?

O pequeno texto de Álvaro Siza que citei no início deste capítulo sugere que a *Grande Liberdade* é uma prova: tem tanto de sedução como de risco. Que fazer com a liberdade, passada a euforia da sua conquista?

O estiolar dos valores morais e éticos (o assassinato do Deus metafísico por Nietzshe), está associado à veneração da ordem natural das coisas[83]: libertadas de significados extrínsecos, ou de «sinais aderentes»[84], elas deviam revelar-se na sua essência.

Mas esta revelação, não sendo «auto-revelação», depende de leis de representação[85] e de critérios de verdade na ilustração das estruturas ontológicas das coisas enquanto tais. Talvez por esse motivo Platão fez dizer ao seu Sócrates que «*há muitas camas e*

---

[82] Não resisto a fazer uma transcrição de parte de uma entrevista a um arquitecto num documentário sobre o Minimalismo: «*O processo só acontece depois de termos compreendido exactamente como a Diana vai trabalhar a casa. Acho que é o que acontece com o Minimalismo ou com espaços modernos puristas, totalmente dependentes do utilizador. Ou adapta o seu estilo de vida ou não. (…) Mas a realidade é que quando as pessoas começam a habitar a casa, muitas vezes os espaços minimalistas desaparecem em 3 ou 4 meses, porque as pessoas não cumprem as regras*». Resta dizer que a Diana «comprou» uma casa minimalista para superar uma relação desastrosa de 7 anos. Cfr. *Minimalism*, documentário dirigido por Rebecca Frayn, Middlemarch films, BBC, 1998.

[83] Cfr. Russ, Jaqueline, *A Aventura do Pensamento Europeu*, op. cit., pág. 267-276.

[84] Tomo esta expressão de George Kubler que define «auto-sinal» como a mensagem intrínseca ao sentido de um objecto e que depende das suas formas e das suas matérias, e «sinal aderente» como algo que é acrescentado às características do objecto e que se completa no nosso intelecto. O primeiro tem a ver com a existência, o segundo, tem a ver com o sentido. Cfr. Kubler, George, *A forma do tempo*, op. cit., pág. 42-43.

[85] Por motivos que se podem explicar a partir do conceito «comunidade de representação» desenvolvido por Valeriano Bozal. A «comunidade de representação» corresponde a um sistema no qual há a partilha dos mesmos símbolos de modo a que o «*enquadramento de um sujeito nessa comunidade legitima a sua intervenção no acto de representação e, no seu auge, tende para a "naturalização" da representação como sensação ou impressão*». Cfr. Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas,* Visor,

muitas mesas (...) mas as ideias que correspondem a esses artefactos são duas, uma para a cama, e outra para a mesa (...)» mas a «*ideia propriamente dita, não há artífice que possa executá-la*».[86]

Eis, pois, uma das justificações para a necessidade da liberdade do *agir*: operar dentro de um espaço conceptual auto-referencial sempre foi o modo mais fácil de *agir* com a sensação de «certeza», embora seja uma certeza que se satisfaz, sobretudo, com a sensação de que a *obra* pertence ao próprio *mundo* que criou.

«La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur».

Paul Valéry[III]

Derivando da mesma raiz metafísica é possível evoluir para outra justificação. O valor paradigmático da Natureza tomado, não como lei (a *concinnitas* albertiana, por exemplo), mas como modelo orgânico para a *concepção*, é o único modo de excluir qualquer resíduo da subjectividade humana.

Mas não radicará a *verdade* do *ser* da *obra* nas nossas crenças subjectivas, nosso modo de ver a realidade e no nosso desejo de a transformar segundo os nossos critérios?

Só na *natureza* as coisas se nos apresentam de tal modo que as suas formas não se distinguem das suas matérias. Por incapacidade ou limitação, está vedada ao *homem* a possibilidade de conhecer a totalidade de um fenómeno, assim como a de conceber as suas *obras* como «efeito inteiro» de uma «causa inteira» predeterminada[87].

«Un jour de mes beaux jours, mon cher Phèdre, j'ai connu une étrange hésitation entre mes âmes. Le hasard, dans mes mans, vint placer l'objet du monde le plus ambigu. Et les réflexions infinies qu'il me fit faire, pouvaient aussi me conduire à ce philosophe que je fus, qu'à l'artiste que je n'ai pas été...»

Paul Valéry[IV]

Madrid, pág. 27.

[86] [*República*, 596b]

[87] Cfr. Stengers, Isabell, *Breaking the Circle of Sufficient Reason*, em Theory Out of Bounds 10, *Power and Invention: situating science*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1997. Este texto debruça-se sobre o Princípio da Razão Suficiente de Leibniz como paradigma do ideal da observação perfeita. A sua fórmula — «a causa inteira é igual ao efeito inteiro» - determina que qualquer desvio desta correspondência seja devido à «imperfeição do observador» e não à do mundo exterior.

Paul Valéry, em *Eupalinos*, imagina um diálogo entre Sócrates e Fedro no qual aquele explica as razões pelas quais não chegou a ser um artista.

Um dia, caminhando ao longo de uma praia, Sócrates foi atraído por um objecto da mais pura brancura, um objecto que a nada se assemelhava e era feito de uma *matéria* coincidente com a sua *forma*: «matéria de dúvidas».[88]

Quem era o seu autor?

«Fut-ce le mortel obéissant à une idée, qui, de ses propres mains poursuivant un but étranger à la matière qu'il attaque, gratte, retranche, ou rejoint; s'arrête et juge; et se sépare enfin de son ouvrage, — quelque chose lui disant que l'ouvrage est achevé?... Ou bien, n'était-ce pas l'œuvre d'un corps vivant, qui, sans le savoir, travaille de sa propre substance, et se forme aveuglément ses organes et ses armures, sa coque, ses os, ses défenses; faisant participer sa nourriture, puisée autour de lui, à la construction mystérieuse qui lui assure quelque durée?»[89]

Neste diálogo, Fedro representa o personagem que se deixa envolver pela beleza dos objectos e pela capacidade humana da criação. Por seu lado, Sócrates é o personagem que procura valores eternos, sendo os seus pensamentos conduzidos pelo absoluto e pelo silêncio. Com Fedro, a capacidade criadora do homem é enaltecida; com Sócrates, ela é «paralisada».

Fedro encontra no tempo da obra a sua beleza.

Sócrates procura uma beleza sem tempo.

Estabelecer um equilíbrio entre um compromisso com o *real* e uma autonomia da *arquitectura* é uma atitude que procura restitui-la ao seu *lugar*, um *lugar* que se define como uma condição inicial e final do *projecto*, pois o «*conhecimento arquitectónico é imanente ao seu processo produtivo*»[90].

---

[88] Valéry, Paul, ibidem, pág. 65.
[89] ibidem, pág. 66.
[90] Gomes, Paulo Varela, *Per Forza di Levare*, em Architécti 3, op. cit., pág. 33.

«[Álvaro Siza] — Para bem, o projecto deve iniciar-se logo na discussão do programa, mas nem sempre é assim... Há condicionamentos de ordem funcional, aos quais é necessário dar resposta. Mas isso é o grau zero da Arquitectura. (...)

[Artes Letras] — Só a partir de aí há Arquitectura?

[A.S.] — Há todo um processo de libertação de condicionamentos e é, a partir de aí, que, na minha perspectiva, há Arquitectura».[V]

Como diz Paulo Varela Gomes a propósito de alguma arquitectura de Álvaro Siza, o *real* tem, nesta atitude, a função de «degradar» a *ideia* que se constrói na própria «superação» do *real*.[91]

A liberdade que se deseja é a que permite o retorno da *arquitectura* ao seu *lugar*, sem com isso ela deixar de se oferecer como contributo para o «mundo da vida».

Procurar esse *lugar* é também procurar um ponto imaginário, comum entre um *tempo* que se revela como *presença* e um *tempo* que é promessa de eternidade.

Para isso o *projecto* deve lidar com questões substanciais e fundamentais da *arquitectura*, sendo o reconhecimento destas questões um dos seus objectivos, pois a «*origem da arquitectura (...) é intrínseca ao próprio acto de projectar*»[92].

Na ideia de que existe um consenso possível, o *projecto* divide-se por entre um compromisso e uma autonomia relativamente ao tempo *presente*.

«Tengo la sensación de haber afrontado los proyectos siempre con parecida ambición, y dedicado igual esfuerzo a todos y a cada uno de ellos. Esto tiene que ver quizá con una actitud ante la obra en la que no es tanto el proponer un lenguage o un método de trabajo lo que preocupa, cuanto el desarrollo de ideas capaces de resolver los problemas específicos de cada proyecto».

Rafael Moneo[VI]

Por vezes, um dos trabalhos a fazer é, ainda com Paulo Varela

[91] ibidem, pág. 39.
[92] Gomes, Paulo Varela, ibidem, pág. 36.

Gomes, «*proceder por eliminação de (e por hostilidade a) outras formas de arte e conhecimento. É uma arquitectura tendencialmente autista*»[93]. A sua intenção é a de afirmar a *presença* da *arquitectura* na História, e a História, como *presença*, na *arquitectura*.

Outras vezes, é necessário estabelecer um compromisso com as circunstâncias do *lugar* procurando na relação mútua dos factores que o *projecto* transforma, o seu equilíbrio e sua ordem.

A sua intenção é a de realizar uma *arquitectura* que permita ao *homem* reconhecer a sua identidade ao projectar-se nela.

Neste caso, o *projecto* procura uma liberdade com a mesma latitude que tem a projecção do *homem*, como um todo, sobre o *mundo*. O «como fazer» é considerado de igual para igual com o «que fazer» com um esforço igual ao que Paul Valéry exigiu do seu *Eupalinos* quando este reconhece que só as *obras* dos deuses cantam: «*Ce qu'il y a de plus beau est nécessairement tyrannique...*».[94]

Imagino o estirador onde ocorre este trabalho: ele tem, lado a lado, e até ao fim de cada projecto, esquissos de escalas 1/10000 a 1/10.

Sobre eles, uma *mão* que dá «medida».

•

A *Grande Liberdade* podia ser a condição favorável para construir uma didáctica da (ou na) *arquitectura*.

A *técnica* e a *tecnologia* parecem oferecer possibilidades ilimitadas de *desenho*, mas o carácter militante em favor de causas disciplinares, sociais, culturais ou políticas parece não ser hoje uma questão prévia ao *agir* no *projecto*. Aliás, as próprias ideologias parecem sofrer o mesmo processo de «fusão» que têm sofrido as distinções que durante séculos sedimentaram o nosso pensamento «dualista».

As separação política entre *esquerda* e *direita* parece ser da mesma ordem de grandeza das distinções entre o *universal* e o *local*, entre o *artificial* e o *natural*, entre o *colectivo* e o *individual*.

Mas o tom ambíguo do título desta primeira parte faz pensar,

---

[93] ibidem, pág. 33.
[94] Valéry, Paul, *Eupalinos...*, op. cit., pág. 32.

ou é suposto fazer, no momento que estamos a atravessar, em que o exercício da *arquitectura* tem vindo a perder a capacidade de oferecer resistência à mercantilização a que está sujeita.[95]

O significado mais evidente e a expressão mais patente desta liberdade pouco tem a ver com uma raiz metafísica. Pelo contrário. Trata-se de uma representação fiel das forças dominantes na sociedade.

Kenneth Frampton refere bem que «*a arquitectura não é mais imune ao impacto dos media que qualquer outro domínio da vida social*»[96], e se se chega a pontos em que o *arquitecto* não sabe, ou não pode, oferecer mais do que imagens, então estaremos rendidos à condição de um ofício sem pátria.

O mal já não é apenas o de reduzir a relação do *homem* com o *mundo* à sua «visualidade» mas, como profetizava Lyotard, cultivar a «*separação do saber relativamente ao sabedor*»[97], por motivo da incidência das mesmas forças no comércio do *conhecimento*.

«La mole de las publicaciones constituye un mundo paralelo, dotado de una geografía análoga a la real, pero vuelta caricatura por una exasperación de las diferencias territoriales y de las distancias. Además no está nada claro el aspecto 'mercantil' de la información; no es transparente la red de los poderes que están representados por las varias culturas que se enfrentan, o se alinean, en el interior de esta jungla. Por eso, una invitación a los estudiantes: hace falta desenmascarar la ideología de la información en arquitectura volviéndola a llevar hacia las relaciones de fuerza dentro de los modos de produción; praticar desdoblamientos brechtianos entre revistas de prestigio y fólios aventureros; perseguir, finalmente, la excepción y la regla; despreciar, criticar, entusiasmarse también, pero teniendo en mente que una buena poesía y una buena novela enseñam más cosas al arquitecto que cien ensayos especializados o mil revistas de arquitectura».[98]

A aquisição de *saber* é «construção do *saber*». Lyotard afirmou que «*o antigo princípio de que a aquisição do saber é indissociável da formação do espírito, e mesmo da pessoa, cai e cairá cada vez mais em desuso*».[99] A facilidade de acesso à informação proporcionado pelo meios informáticos e pelas revistas

---

[95] Veja-se, a este respeito, o capítulo *O Mocho de Minerva* em Frampton, Kenneth, *Introdução ao estudo da cultura tectónica*, op. cit., pág. 53-65 .
[96] ibidem, pág. 55.
[97] Lyotard, François, *A condição pós-moderna*, gradiva, Lisboa, 1989, pág. 18.
[98] Purini, Franco, *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 178.
[99] Lyotard, F., ibidem, pág. 18.

«especializadas», subvertem o papel institucional da *escola* como *lugar* da «construção do *saber*» do indivíduo, ou da «educação em arquitectura», como provavelmente Moneo lhe chamaria.

«Muitos arquitectos hoje em dia inventam e dominam processos de desenho sem qualquer preocupação pela realidade dos edifícios. A tirania do esquisso é patente em muitos edifícios quando o construtor tenta seguir o desenho de forma literal. A realidade pertence ao desenho, não ao edifício... O edifício refere-se de tal modo à definição do arquitecto e é de tal modo desligado da operação de construir que a única referência é o desenho. Mas o verdadeiro desenho arquitectónico deve implicar acima de tudo um conhecimento de construção. (...) A palavra que melhor descreve o mais distinto aspecto da arquitectura académica é "imediatismo"».

Rafael Moneo[VII]

Mas a facilidade de acesso à informação não pode ser pretexto para inverter uma condição natural da aprendizagem da *arquitectura*.

Se a construção do *saber* for mediada pela «imagem», perpetuar-se-á a ideia de que o exercício da arquitectura se faz com essa dialéctica entre *saber* e *fazer*, entre «imagem» e «ideia».

Se há *lugar* no qual a relação entre *saber* e *fazer* deve ser discutida, é na *escola*. Mas não pode ser uma discussão superficial porque, em *arquitectura*, o superficial pode ser tanto a imagem, como a boa resposta funcional ou a boa solução construtiva.

Tudo isso são meios.

Temos de querer mais.

Citações laterais de Vers la Grande Liberté.

ditirambos sobre a arquitectura contemporânea.

I Extracto de *Conversaciones con Rafael Moneo*, em El Croquis 64, Madrid, 1994, pág. 18.

1. O «começo»: *ser moderno.*

I *Vers une Architecture*, Flammarion, Paris, 1995.
II Extracto da Declaração de La Sarraz - CIAM 1928 citado em Prost, Robert, *La référence au temps: l'architecture et la questions du temps*, em *De l'architecture à l'epistemologie, la question de l'échelle*, PUF, organizado por Philippe Boudon, Paris, 1991, pág. 327.
III De uma compilação de textos de Mies van der Rohe em Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis Editorial, Madrid, 1995, pág. 366. As palavras de Mies fazem parte de um artigo sobre o uso racional do betão armado na construção de vivendas, no qual comentava algumas experiências feitas nesse domínio. O facto desse artigo ser acompanhado por um caso exemplar, não permite uma interpretação linear do texto citado e do porquê do repúdio dos valores estéticos. Se, por um lado, Mies apresenta um exemplo de como a forma é o «*resultado do nosso trabalho*», por outro, o seu exemplo será uma «*forma por si mesma*» (pelo menos em alguns dos seus requisitos), libertando o «nosso trabalho» para a procura de outros valores.
IV Citado por Quetglas, Josep, *La danza y la processión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo*, em EL Croquis 64, op. cit., pág. 33.

2. Paradoxos na arquitectura contemporânea.

I Citado por Quetglas, Josep, *Miscelánea de opiniones ajenas y prejuicios propios, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura*, em El Croquis 92, Madrid, 1998, pág. 5.
II Da compilação de textos publicados em Neumeyer, Fritz, ibidem, pág. 481.
III ibidem, pág. 393.
IV Extracto de *Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas,* em El Croquis 53, Madrid, 1994, pág. 23.

3. Uma «chegada»: *ser indiferente.*

I Extracto de *Una conversación con Peter Eisenman*, em El Croquis 83, Madrid, 1997, pág. 18. O interesse maior desta entrevista é, quiçá, a permanente contradição de conteúdos e de afirmações de Peter Eisenman. Além disso, este número da revista El Croquis oferece um bom exemplo das «máscaras» e dos pretextos do *agir* usados na arquitectura contemporânea.
II *Processos de lo intersticial. Notas sobre la idea de lo Maquínico de Zaera-Polo*, em El Croquis 83, op. cit., pág. 21. Neste artigo, Eisenman parte da sugestão de um dos críticos residentes desta revista, para explicar em que medida o seu trabalho se aproxima das teorias da *autopoiesis*, recorrendo para isso a textos de Guattari e Deleuze sobre as «máquinas desejantes». A expressão «espaço do poder», referida nesta citação, é usada pelo seu autor (Zaera-Polo) para designar as forças contra as quais a «máquina de resistência infinita» de Eisenman luta e que são tanto as leis de mercado e o poder persuasor dos *media*, como qualquer forma tradicional (ou clássica) de legitimação de uma obra de arquitectura por adequação aos seus princípios compositivos ou às suas instâncias morais. Cfr. *La Máquina de Resistencia Infinita de Eisenman*, em El Croquis 83, pág. 50-63.
III Extracto de *Encontrando libertades...*, em El Croquis 53, op. cit., pág. 20.
IV *Rem Koolhaas: conversation with students. Flying the bullet, or when did the future begin?*, Princeton Architectural Press, New York, 1996, pág. 16.

4. «arquitectura didáctica».

I *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 179-180.
II **ibidem, pág. 53.**

5. Uma «saída»: deflexão das rotinas.

I *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 208.
II *L'Art du Lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*, Le Moniteur, Paris, 1997, pág. 19.
III ibidem, pág. 22.
IV Extracto de *Lo único y lo universal...*, em El Croquis 88/89, op. cit., pág. 8.
V Extracto de *Salvando las turbulencias...*, em El Croquis 68/69, op. cit., pág. 16.
VI *O homem e a técnica*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, pág. 40.
VII Citado em Boudon, Philippe, *Introduction à l'architecturologie*, Dunod, Paris, 1992, pág. 53 (tradução minha).
VIII *A Memória das Palavras ou o gosto de falar de mim.*, Portugália, Lisboa, 1972, pág. 294.

6. La Grande Liberté.

I Álvaro Siza, *Outro pequeno proxecto*, Catálogo da exposição *Álvaro Siza. Obras e proxetos*, 24/4/95-2/7/95, Electa/CGAC/Xunta de Galicia, Santiago Compostela, pág. 63.
II Escrito de 1932 citado em Montañer, Josep Maria, *La modernidad superada. Arquitectua, arte y pensamiento del siglo XX.*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pág. 155.
III *Eupalinos. L'Ame et la danse. Dialogue de l'arbre*, *Poésie 55*, Gallimard, Paris, 1993., pág. 85.
IV ibidem, pág. 61.
V Extracto de uma entrevista ao arquitecto Álvaro Siza conduzida por Maria Leonor Nunes, em *Jornal de Artes, Letras e Ideias* 741, Ano XVIII, 24 de Fevereiro de 1999 a 9 de Março de 1999, p. 24.
VI Extracto de *Conversaciones con Rafael Moneo*, em El Croquis 64, op. cit., pág. 6.
VII Citado em Frampton, K., *Introdução ao estudo da cultura tectónica*, op. cit., pág. 75 (nota 63).

II. Notas para uma fenomenologia do projecto.

1. UNIDADE

«Se tiene en la cabeza la totalidad de un objeto, pero visualmente se ve sólo una parte. Esta parte cambiará de aspecto si cambiamos de lugar. Lo cual quiere decir que visualmente jamás poseemos el objeto completo. El objeto completo sólo está en nuestra cabeza. Si se tiene en la cabeza el objeto completo, para conseguir darle una idea gráfica, se elegirá, casi sin apercibirse, las partes esenciales y se construirá un esbozo que, si no está de acuerdo quizá con las reglas de la perspectiva, sin embargo será mucho más ilustrativo.

Este es el espíritu de síntesis. [...]

Y sólo este espíritu hace possible que la obra sea concebida en su totalidad, en un solo orden, en la unidad. ¡Qué maravillas no habrá realizado esta regla a través de los tiempos! ¿Por qué haberla descuidado? Esta regla es algo anónimo, no pertenece a nadie. Todo el mundo puede emplearla a su manera, debe ser la verdadera vía de todo hombre sincero».

Joaquín Torres García[I]

1.1 Unidade da forma.

O processo de *concepção* desdobra[100] a *unidade da forma* «até à plenitude da sua essência», procurando cruzar a máxima abertura de hipóteses de *composição*, com um núcleo substancial do *projecto*, constituído pelas soluções eleitas do *desenho*.

Contudo, há uma diferença radical entre *dizer* como é que se desdobra a *unidade da forma* e o seu *fazer* propriamente dito na *concepção*.

«Quando se pode dizer como se imagina, já não se imagina».

Gaston Bachelard[II]

O *pensar* e o *dizer* são aqui inimigos.

Só os verdadeiros poetas conseguem, num verso, *dizer* a *verdade*.

Sem esse génio, ela é «*desgastada pelas provas*».[101]

---

[100] O «desdobramento» é um conceito heideggeriano associado à essência do agir. Veja-se, a este respeito, a definição de *agir* que apresento no glossário do relatório.

[101] «*O poeta fala no limiar do ser*», diz Bachelard a propósito da independência da imagem poética relativamente aos domínios da causalidade. «*Quando os metafísicos falam pouco, podem atingir a verdade imediata, uma verdade que seria desgastada pelas provas. Pode-se então comparar os metafísicos com os poetas, associá-los aos poetas que nos desvendam, num único verso, uma verdade do homem íntimo*». Cfr. Bachelard, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 1996, pág. 2 e 235 (respectivamente).

Ainda que não tenha essa consciência, o *arquitecto* possui esse génio. Ele é um poeta quando desenha e quando lê um *desenho*: para ele, o *traço* no papel não é apenas «grafite», ou uma «linha». É um mundo de relações que o *acto* do *traço* representa na sua magnitude.

«Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.
— Mas qual é a pedra que sustém a ponte? —pergunta Kublai Kan.
— A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra —responde Marco—, mas sim pela linha do arco que elas formam.
Kublai Kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta:
— Porque me falas das pedras? É só o arco que me importa.
Polo responde:
— Sem pedras não há arco».

Italo Calvino[III]

A unidade do acto é, pois, o motor do *projecto*, e o motivo do acto é a *unidade da forma*. O desdobramento da *unidade da forma* coloca-nos em contacto com as estruturas ontológicas da *arquitectura*, pelo que não há lógica descritiva que exprima a sua complexidade. Qualquer texto que o descreva, apenas pode registar a sua fragmentação e mencionar que o sentido das «partes» radica no seu desempenho no «todo».

Para definir a *unidade da forma* é necessário criar ramificações de temas aparentemente dispersos que parecem sair dos domínios do *saber* do *arquitecto*. Mas é neste «parecer» que reside uma condição fértil para a construção do *saber*: a indeterminação dos limites.

1.1.1 Indeterminação dos limites.

«(…) a obra arquitectónica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite».[102]

A força da tempestade não emana da *obra*.

É o *homem*, consciente da sua *medida*, que nela a lê.

Este «ler» não faz da *obra* um simples meio.

Ele reúne, numa única entidade, o *homem*, a *obra* e a tempestade. Ao resistir à força da tempestade, a *obra* une-se à fraqueza do *homem*.

No temor não se distinguem.

O brilho e a luz da pedra põem em evidência a claridade do dia...

Mas também são a luz do dia e o olhar do *homem* que dão «vida» à *obra*: na sucessão de momentos que ele a olha, constrói uma espiral de imagens que jamais se repetirão.

«A wall is built in the hope that a light once observed may strike again in a rare moment in time».

Louis Kahn[IV]

Além disso, em cada olhar, o *homem* também pode ler a *unidade da forma*.

Não distingue, no assento da *obra* no terreno, a parede que procura o Sol, do embasamento que a suporta.

Não distingue, na inclinação do telhado, o escorrer da água da chuva, da asna que se apoia na parede controlando o empuxo.

Não distingue, na janela que rompe a parede, a luz que ilumina a sala, da brisa que a atravessa.

Poder-se-ia dizer até que a *janela* «contém» a *obra*.

Do seu *desenho* fazem parte o caminho que fende a colina oposta; a árvore que a protege da luz quente do Verão; a dimensão dos outros vãos e a composição do alçado; o espaço que as folhas da janela ocupam quando abertas, o peso e o esforço ao fechá-las; o material de que ela é feita e também o do lintel; a espessura da parede e as portadas que nela se recolhem; o soalho e o reboco da parede que reflectem a luz do dia ou da lâmpada; o rodapé que «dobra» na ombreira da porta e recebe o soalho no encontro com a parede...

Mas, sendo também o *homem* e a *obra* uma unidade, porque ele lhe dá a «medida» e ela retribui o abrigo e o conforto, podemos

---

102 Heidegger, Martin, *A origem da obra de arte*, Edições 70, Lisboa, 1991, pág. 33.

dizer que quando o *arquitecto* projecta, também «projecta» esta unidade sobre a *obra*.

«A alma inaugura. Ela é aqui potência inicial. É dignidade humana. Mesmo que a 'forma' fosse conhecida, percebida, talhada em 'lugares-comuns', antes da luz poética interior ela seria um simples objecto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela».

Gaston Bachelard[V]

Tanto na *percepção* como na *concepção* da *obra*, além de todos os sentidos e de todo um *saber*, está também presente a *memória* do *arquitecto*: é ela que lhe permite evocar a potência criadora da *unidade da forma* sem mascarar o seu valor ontológico com incrustações superficiais.

Nesta relação entre *percepção* e *concepção*, entre *saber* e *fazer*, o *projecto* fecha-se num círculo no qual a «*memória da coisa projectada precede a própria coisa*».[103]

1.2 Unidade ontológica.

O termo «unidade» é um expediente perante a dificuldade em comunicar uma noção de *arquitectura* que tem tanto de volúvel quanto de densidade.

Embora queira situar o seu significado no contexto do *projecto*, a *unidade* não se resigna apenas a esse *lugar*: ela quer estar «antes» do *projecto* para afirmar que o *arquitecto* não é apenas *arquitecto* quando faz *arquitectura*.

A *unidade* é uma condição indissociável entre *fazer*, *saber* e *conhecer*.

As implicações são complexas... Terão a ver com a «Fenomenologia do Redondo» de Gaston Bachelard?[104]

---

[103] Purini, Franco, *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 89.
[104] Cfr. *A Poética do Espaço*, op. cit., pág. 235-242.

«Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim».

Gaston Bachelard[VI]

O *ser* é «redondo».

Sair do *ser* obriga a projectar a sua *unidade* sobre o *mundo* e a transformar-se com essa acção.

Sair do *ser*, consciente da sua *unidade*, exige que o entendimento do *mundo* seja feito segundo sistemas relacionais e dinâmicos que orbitam em torno de algumas das suas partes.[105]

A *unidade* exige que a *concepção* se apoie num entendimento da globalidade da *arquitectura*. Nega e evita a valorização da «coisa-em-si» e procura compreender a *obra* enquanto interacção das suas dimensões estéticas, sociais, técnicas, políticas, culturais.

O corolário da *unidade* faz dizer que a indeterminação dos limites (da corporeidade) da *obra* arquitectónica é da mesma ordem de indeterminação do *saber* actuante no *projecto*.

«Filha: O que é que o pai queria dizer com uma conversa ter um contorno? Esta conversa tem um contorno?

Pai: Oh, sim, de certeza. Mas ainda não o podemos ver, porque ainda não acabámos de conversar. Nunca se pode ver o contorno de uma conversa. Porque, se pudéssemos vê-lo, seria previsível — e não só cada um de nós, mas ambos juntos, seríamos previsíveis».

Gregory Bateson[VII]

---

105 Cfr. Muschalek, Christian, *Les questions*, em AA. VV, *L'Enseignement du projet d'architecture*, Direction de l'architecture et de l'urbanisme, M.A.T.E.T., organizado por Jean-François Mabardi, Paris, 1995, pág. 94. O «princípio da integridade do *ser*» é uma estratégia pedagógica que privilegia o contacto com a complexidade/globalidade do *real*: «*Je vois donc une nécessité de développer ce qui a été fermé, une nécessité de réfléchir à une progressivité du développement de la sensibilité. Ouvrir et sensibiliser: cela doit se faire au début de la formation. Une mission me tien à cœur et j'essaye de la développer dans mon enseignement du premier cycle: cultiver l'intuition. Cela concerne la lecture et la conception intuitive de l'espace: limites, proportions, ambiances, et de la construction: matérialité, stabilité, spatialité. Ce travail sur l'intuition fait partie de la sensibilisation et de l'ouverture*».

1.3 Unidade epistemológica.

«I miei studenti erano animati dal desiderio di sapere, e possibilmente tuto. Ad esempio mi chiesero come si facesse della buona arte. Risposi: 'Non lo so'».

Alvar Aalto[VIII]

A dificuldade em dizer qual é o *saber* necessário para o exercício da *arquitectura* deve-se, em parte, à impossibilidade de criar um modelo explicativo da dinâmica do *projecto* assente na indissociabilidade dos pólos do binómio *teoria/prática* ou, com um significado mais amplo, dos pólos do binómio *saber/fazer*.

Isto não significa que o *projecto* não seja actualmente uma actividade que relaciona um conjunto de conhecimentos, com uma aplicação prática dos mesmos. O que significa é que ele não é necessariamente mediado por um espaço conceptual que «filtra» essa relação (o *estilo*; o *tratado*; a *linguagem*), e se constitui como sua instância de legitimação.

A dificuldade maior em comunicar a dinâmica criativa do (e no) *projecto*, advém do facto de estarmos demasiado apegados ao conceito de *disciplina*[106] como modelo explicativo da relação entre o *saber* e o *fazer*. Segundo esse modelo, o *saber* é um conjunto de conhecimentos oriundos de várias disciplinas que «desce ao lápis» do *arquitecto* durante a procura do *desenho* e aí se revelam como sua aplicação prática.

Mas a questão deve ser colocada também no sentido inverso (do lápis ao *saber*), porque a *concepção* não é uma adição ou estruturação lógica dos conhecimentos e das competências de cada ramo ou de cada especialidade interveniente num projecto, mas antes uma *composição*.

Salvaguardando a caricatura, não sei se o «lençol» do Pavilhão de Portugal da Expo 98 é mais do *arquitecto* ou do *engenheiro*.

---

[106] A noção de *disciplina* implica a existência e a construção de um *saber* em torno do seu *objecto* policiando as fronteiras seu «campo disciplinar». Além disso, a *disciplina* define-se como sistema de normas, valores e de proposições tidos como verdadeiros e transmissíveis enquanto tais a um *discípulo*.

«(...) el verdadero terreno del arquitecto es intermedio*, intersticial, donde se encuentram las competencias de distintas técnicas. Yo siempre he afirmado la inutilidad de abarcar todos los campos del conocimiento en favor del desarrollo de una capacidad de mediación, que es a mi juicio la verdadera competencia del arquitecto».*[107]

Devemos dissociar o exercício da *arquitectura* da noção de um *saber* fixo e transmissível nessa condição, para o associar à ideia de que o *saber* só é operativo enquanto *unidade de saber*.

«Sempre tivemos uma visão arquitectónica do pensamento, como se precisasse de alicerces de pedras sobre as quais construir um edifício. Isto é um sistema. Quanto a mim vejo-o mais como uma música, como uma sinfonia que se desenrola no tempo, retirando o seu impulso de si próprio».

Edgar Morin[IX]

A noção de que a *concepção* é uma «mediação de», ou se faz com a «síntese de» saberes autónomos, cria uma imagem sistemática e metódica que pouco tem a ver com a espontaneidade do *traço* quando se procura a síntese de uma *ideia* para o *projecto*.

«C'est quand on a oublié ses doigts qu'on commence à faire de la musique».

Louis Kahn[X]

Essa procura é um processo próximo ao de uma «inversão ontológica» da *obra*.

Numa metáfora que tomo da Física, o acto criativo é um correspondente da velocidade instantânea da fórmula do Princípio da Razão Suficiente de Leibniz, ele traduz-se num esquisso que aspira sempre a representar o efeito inteiro de uma causa inteira. No acto criativo, o pensamento não é linear e dificilmente se pode explicar: a dialéctica entre *análise* (do programa e das condicionantes) e *concepção* é insuficiente.

Situado nos interstícios, o *saber* do *arquitecto* é um *saber* nómada que se sedentariza no *desenho*. O problema do *saber* não é um problema de «aquisição de *conhecimento*», mas um problema de *construção* de *saber*.

---

[107] Álvaro Siza, extracto de *Salvando las turbulencias...*, em El Croquis 68/69, op. cit., pág. 12.

Assim, a pergunta que a filha de Gregory Bateson não fez, e que considerei como motivo possível para o relatório, até está mal formulada, facto para o qual ele a chamaria à atenção:

Filha: Papá, o que é que os arquitectos precisam saber para fazer edifícios?

Pai: Que queres dizer? Que há um mínimo de conhecimento para os arquitectos fazerem, por exemplo, uma casa? Mas se cada casa traz novos problemas, não serão, também, necessários novos conhecimentos? Prefiro confrontar-te com outra pergunta: quando é que o homem se torna «arquitecto»?

1.4 Introdução à complexidade.

O tema da complexidade associa-se, no âmbito da ciência, à consciencialização dos «reducionismos» e à necessidade de lidar com a relatividade do *conhecimento*.[108] Tal consciencialização relaciona-se com a crise do modelo epistemológico da ciência moderna[109] que se instalou no início do século e que transformou as bases do *conhecimento*: a ideia de que existe um mundo «puro» que nos é «exterior» e que está «parado», «à espera» que o conheçamos sem corromper a sua pureza, foi contradita.[110]

Os termos (abreviados) com os quais se pode descrever o Princípio da Indeterminação de Heisenberg revelam, ainda que ao nível da mecânica quântica, as suas consequências epistemológicas: a simples observação dos fenómenos é condição suficiente para os alterar.

Como consequência dessa crise, o modelo de racionalidade

---

[108] Cfr. Stengers, Isabelle, *Complexity: a fad?*, em Theory Out of Bounds 10, op. cit., pág. 2. O «reducionismo» pode ser entendido como redução de um facto, ou de um fenómeno, a uma das suas características. Torna-se pertinente quando se acredita que essa característica é a *essência* de um facto, de um objecto, de uma actividade ou de um fenómeno. Deste modo, a complexidade é um tema que remete para a tentativa de um conhecimento global, para a necessidade de ter em linha de conta o «resto».

[109] Adopto a nomenclatura usada por Boaventura Sousa Santos em *Um discurso sobre as ciências*, Edições Afrontamento, Porto, 1995, e em *Introdução a uma ciência pós-moderna*, Edições Afrontamento, Porto, 1995. Por «ciência moderna» entende o autor aquela que tem por modelo de racionalidade a fragmentação disciplinar e a especialização como meio de construção do conhecimento.

[110] Veja-se a este respeito o artigo *Breaking the Circle of Sufficient Reason* de Isabelle Stengers, ibidem, pág. 29. Este texto debruça-se sobre o Princípio da Razão Suficiente de Leibniz enquanto fórmula paradigmática da ideia de «observação perfeita» que, refere Stengers para explicar o título do seu artigo, é representada pela figura do círculo: «*Breaking the circle of sufficient reason, giving meaning to the phenomenological distinctions, posing the question of the relevance of our concepts — all this relates not to a description of the world in itself, as dreamed of by the physics of sufficient reason, but to human undertaking, as creative*

apoiado na separação entre *sujeito* e *objecto* dá lugar a um modelo que procura lidar com a «substantivação» deste par.

Algumas das influências da consciencialização da complexidade que se fazem sentir nos mais diversos campos de *saber*, podem sintetizar-se do seguinte modo: a compreensão de um mundo (complexo, por natureza) implica uma percepção feita a partir do seu «interior»; tal percepção conduz a um conhecimento relacional e, por isso, mais atento a «estados estruturais» do que a sistemas dialécticos de causalidade (característicos do raciocínio «simétrico» do positivismo).[111]

Mas, o significado desta crise epistemológica na *arquitectura* tem contornos diferentes dos que têm no âmbito da ciência: se relativamente a esta se pode conceber a existência de um «mundo exterior», independente da acção transformadora que o *sujeito* exerce sobre ele mas que é, todavia, cognoscível apenas com as transformações que sobre ele exerce («observar é transformar»), no caso da *arquitectura*, mais concretamente no caso do seu exercício, não tem sentido falar-se numa «realidade exterior» porque a realidade com a qual o *arquitecto* lida não é a «realidade em si», mas uma realidade que ele transforma, pregnando-a de significados e da qual ele próprio faz parte.

Diz-se que a *arquitectura* é uma *arte* que lida com a *real*. Mas lida como? E que *real* é esse?

Pensar, por exemplo, que a *arquitectura* é um reflexo da realidade é estar a ocultar o se verdadeiro valor: a *arquitectura* pode ser entendida como reflexo, sim, mas como reflexo do entendimento que o *arquitecto* tem da realidade.

A realidade com que a *arquitectura* lida é a realidade transformada pelo *arquitecto*.[112] Se assim não fosse, ele seria um

---

of meaning».

[111] Boaventura Sousa Santos refere também esta questão a propósito da descrição do paradigma emergente de racionalidade sob a forma de um conhecimento não dualista: «*um conhecimento que se funda na superação das distinções tão familiares e óbvias que até há pouco considerávamos insubstituíveis, tais como natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjectivo/objectivo, colectivo/individual, animal/pessoa.*» (*Um discurso...*, pág. 39,40) Significa isso que o *conhecimento* não pode escapar ao círculo hermenêutico; que não se pode «*compreender qualquer das suas partes (as diferentes disciplinas científicas) sem termos alguma compreensão de como 'trabalha' o seu todo, e, vice-versa, não podemos compreender a totalidade sem termos alguma compreensão de como 'trabalham' as suas partes.*» (*Introdução a uma ciência...*, pág. 10.)

[112] Neste sentido, a realidade não é aquilo que «existe» porque a realidade que verdadeiramente se conhece não existe: que borboleta é que conhecemos quando a aprisionamos numa mesa com alfinetes e a medimos... a mesma que esvoaça, de um ponto a outro, evitando a linha recta?

desenhador obediente a forças superiores a si: embora por vezes se pense que sim, o *arquitecto* nunca foi o «lápis de Deus», mas sim, e sempre, o «lápis» dos seus desejos e da sua intencionalidade.

O paralelo que se pode estabelecer entre o tema da complexidade no âmbito da ciência e no âmbito da *arquitectura* não pode ser feito a um nível metafórico ou mimético.

A influência que se faz sentir é estrutural e para a compreender é necessário pensar a *arquitectura* a partir do seu interior, a partir dos seus valores fundamentais, pois são os nossos próprios hábitos intelectuais que estão em processo de transformação.

A questão será mesmo a de libertar o exercício da *arquitectura* dos domínios da representação simbólica de dados periféricos e dos mecanismos de persuasão a eles associados, para permitir pensar cada edifício de um modo global como parte integrante de um sistema complexo e como contributo estruturado nesse (e com esse) sistema.

As associações entre as teorias dos fractais e a *arquitectura* são um exemplo do malogro da imitação da ciência. Uma habitação concebida em torno de uma estrutura fractal revela bem que uma casa é, apesar de tudo, uma casa: cria lugares para habitar (ou ocupar?). Mas para «ler» nela mais do que o que a *arquitectura* «escreve» e significa com os seus próprios meios, é preciso ser mais do que habitante — é preciso ser-se cientista. Ou seja, pode haver evidência num nível do seu *desenho* (no que lhe é intrínseco), e ininteligibilidade, no outro (no que lhe é extrínseco).

Mais significativo é o facto dessas associações reforçarem a ideia de que o *habitar* tem a sua própria *estrutura*: ela revela-se quando resiste às suas deformações com a sobreposição das estruturas fractais ou contrariando a ideia de que não existe *ordem* proclamada pelo deconstrutivismo.

O tema da complexidade tem como consequência possível no exercício da *arquitectura*, a desvalorização da dimensão figurativa do *desenho* e um interesse cada vez maior por um compromisso

maior entre todas as funções que a *obra* desempenha[113], pensada em torno dos seus elementos fundamentais.

Negar esta abordagem do *projecto*, ancorado em valores duradouros e substanciais, pode permitir que o exercício da *arquitectura* vacile perante a sua mercantilização — mecanismo que dá maior visibilidade à influência do poder económico e que tira partido da fragmentação do exercício da *arquitectura* em níveis de competências em número cada vez maior, podendo mesmo conduzir à dúvida paradoxal pela autoria da *obra*:

«La iniciativa del proyecto no es del propio arquitecto. El arquitecto y su obra aparecen tras una decisión política, y adoptan la figura de técnicos parciales, contratados que resuelven un encargo, ya establecido en sus elementos de programa e imagen. El autor es otro».[114]

O facto de existir uma globalização que homogeneíza o tipo de relações económicas; que amplia a capacidade técnica e tecnológica (sem que as distâncias sejam obstáculos); que aumenta o número de regimes políticos democráticos; não é razão suficiente para ser indiferente ao facto de a *cidade* implicar uma sedimentação cultural e social, porventura num ritmo mais lento que o das modas.

Acontece, porém, que o *mundo* não recomeça todas as manhãs, mas também não é o mesmo todos os dias.

Pelo contrário.

O *homem* adquiriu uma tal capacidade de transformar o *mundo*, que põe em perigo a sua própria existência e o seu bem-estar. Não se trata apenas da destruição ecológica maciça, mas também de um reverso da globalização: paralelo ao «mundo natural», o *homem* construiu um «mundo artificial» dotado de uma complexidade semelhante.

A *cidade* é cada vez mais um reflexo da precariedade da sua

---

[113] Cfr. Brusasco, Pio Luigi, *Architettura e imitazione*, op. cit., pág. 27-31. Apoiando-se nas teses de Jan Mukarovsky, o autor distingue três níveis «funcionais» da *arquitectura* (e dos objectos e acções em geral) — prático, simbólico e estético —, sendo que cada edifício estabelece compromissos entre os três níveis, podendo mesmo ocorrer uma substituição de uma função original por outra. Esta tese demonstra a precariedade da função simbólica (os «sinais aderentes» de Kubler) quando esta depende da imitação de factores não essenciais da *arquitectura*. Não deixa de ser interessante, também, que a função estética seja referida como aquela que tem mais capacidade de isolar os objectos do seu enredo original e, quando dependente de questões formais (factores de permanência temporal), ser a que permite superar as perdas ou as alterações das restantes funções.

[114] Quetglas, Josep, extracto de *Miscelánea de opiniones...*, em El Croquis 92, op. cit., pág. 8.

própria complexidade: a ruptura de dois tipos de abastecimento energético - gás e electricidade - é suficiente para paralisar uma cidade e inviabilizar a utilização de edifícios que dependem de sistemas de iluminação e climatização artificial. Mas, uma vez que essa ruptura parece poder ser apenas ocasional, podemos continuar a projectar edifícios que dependam dos «benefícios da técnica» e contribuir para o aumento do consumo energético e, por essa via, para a dependência do nosso país relativamente a terceiros, assim como podemos ignorar a indústria local, dada a facilidade da importação de produtos estrangeiros.

É importante que o *arquitecto* tenha consciência de que a *arquitectura* faz parte de um sistema complexo, com o qual interage determinando transformações mútuas: porque à eficácia da técnica e da tecnologia está também associada a nossa insegurança; porque temos de lidar com a precariedade e com a consciência de que o *presente* está cada vez mais dependente do *futuro*.

1.5 Complexidade e arquitectura.

Eis um dos efeitos da incidência da modernidade na *arquitectura*: fazendo da «tábua rasa» o *método* e do *novo* o porta-estandarte da ideologia do progresso, tornou o acto criativo mais problemático, pois cria a ilusão de o seu referente poder ser «global».

A modernidade revelou-se como uma perturbação de uma condição estável que fazia do exercício da *arquitectura* uma questão fundamentalmente prática, iniciando um processo em que se assiste à procura um conhecimento operativo em diversos campos de saber e a uma mimetização de modelos de outras formas de expressão artística, numa actividade que confundia, ou procurava mesmo confundir, os valores e os significados relativos ao que é da ordem da «investigação» e ao que é da ordem da «representação».

A questão mais importante deste processo foi o facto de o

arquitecto ter ir perdendo o espaço de referência que enquadrava o seu papel na transformação do *real*, expondo-o à complexidade deste e, por essa via, à consciencialização de que os valores tidos como universais eram, na verdade, reducionismos produzidos por uma cultura e, por conseguinte, particulares e relativos.

Um modo simples de revelar esses reducionismos resulta de uma incursão por algumas definições de *arquitectura*.

1.5.1 «O que é a *arquitectura*?»

No discurso proferido aquando da homenagem que lhe foi prestada pelo RIBA, Mies van der Rohe contou que certa vez, tendo perguntado «O que é a *arquitectura*?», a resposta que obteve foi que não fizesse perguntas tontas.[115] Noutra ocasião, ao perguntar a Peter Behrens em que consistia a tarefa da *arquitectura*, a resposta que este lhe deu foi a de que nunca tinha pensado nisso.[116]

Os exemplos de resistência, ou de dificuldade em responder a estas perguntas podiam multiplicar-se. Mas esta referência a Mies tem outras implicações. O conjunto da suas obras e dos seus textos são um exemplo de como a própria pergunta pela essência da *arquitectura*, pelas suas questões substanciais, pela sua «tarefa», são uma chave para o seu exercício. A questão da forma era condenada por ele como um fim em si. Segundo o seu entendimento, a forma devia resultar do desabrochar de uma «verdadeira ideia», isto é, de uma noção global da *arquitectura* que permitisse configurar uma nova noção de *verdade*[117] que já não tivesse por referente o *estilo* ou o *tratado*, mas o «mundo da vida».

«Construir é dar forma à verdade».

Mies van der Rohe[XI]

No seu entendimento, a *arquitectura* devia ser pensada a partir da sua essência e por isso percebeu que a resposta à pergunta «O que é a *arquitectura*?», não podia ser dada com um texto ou com

---

[115] Mies van der Rohe, Ludwig, *Escritos, Diálogos y Discursos*, C.O.A.A.T.M., Murcia, 1993, pág. 65.
[116] Cfr. Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio...*, op. cit., pág. 118.

uma sentença, mas que devia ser construída pelo *arquitecto* que faz a pergunta. A chave para obter a resposta reside, pois, na reformulação contínua da pergunta[118], pelo que a resposta não pode ser imaginada como um lugar ao qual se chega, mas antes como o caminho a percorrer na procura desse mesmo lugar.

Por isso, dizia Mies, o que lhe restava era fazer a pergunta para que pudesse encontrar o seu caminho: embora tivesse aprendido muito com outras pessoas, essa aprendizagem não excluía a necessidade de fazer o seu percurso, um percurso comparável ao dos apóstolos que, apesar de fieis a Cristo, Lhe confessaram a sua incompreensão no derradeiro momento.[119]

Tal como Filipe, o *arquitecto* sente (ou devia sentir), por vezes, o paradoxo de num mesmo instante *saber* e *não saber*, *acreditar* e *duvidar*. No entanto, de cada vez que se coloca a pergunta ao longo da caminhada, a resposta vai coincidindo com a pergunta: *arquitectura* é *arquitectura*.

Contudo, dizer que «arquitectura é arquitectura», pode não ser um expediente: pode ser uma resposta tão sábia quanto a que Behrens deu a Mies.

A partir do momento em que existe a consciência do carácter unitário da *arquitectura*, a dificuldade em ensaiar uma resposta que não coincida com a pergunta, justifica-se com a resistência à sua fragmentação.

A *arquitectura* não é constituída por «partes». A *arquitectura é*.

Proponho, como metáfora, que o sentido da história da *arquitectura* seja comparável ao percurso individual do *arquitecto* como aproximação a um entendimento da *arquitectura* na sua globalidade. Cada época contribui com um visão particular que será sedimentada culturalmente, junto com os contributos de épocas anteriores: «O *jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes*

---

[117] ibidem, pág. 31, 61, 62 e 118.
[118] Cfr. Hernandez, Manuel J. Martin, *La Invención de la Arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997. Este autor aborda o tema da pergunta pelo ser da *arquitectura*, dando ênfase ao facto de o seu exercício na modernidade não apresentar uma separação nítida entre o que é da ordem da *prática* e o que é da ordem da *didáctica*, nos termos em que o *fazer* é simultaneamente *aprender*.
[119] Na Última Ceia, Filipe pediu a Cristo para lhes mostrar o Pai. Disse-lhe então Jesus: «*Estou há tanto tempo convosco e não Me conheces, Filipe? Quem Me vê, vê o Pai. Como é que tu dizes: Mostra-nos o Pai? Não crês que Eu estou no Pai e que o Pai está em Mim?*», Jo 14, 9. Também Moisés, ao perguntar a Deus como O devia anunciar aos filhos de Israel, foi confrontado com uma resposta semelhante em significado: «*Deus disse então a Moisés: Responderás o seguinte: — Eu sou Aquele que sou.*», Ex 3, 14. Deus, *uno*, é a raiz de todas as coisas e símbolo da sua indissociabilidade.

sob a luz», parece «reduzir» a *arquitectura* a uma composição plástica; a «*arte do espaço*» (Zevi) faz de um dos pressupostos da *arquitectura*, objecto de maior cuidado; a «*arte de construir*» parece ignorar que a *construção* se subordina a determinadas intenções e a determinados desejos do *arquitecto* e da sociedade.

Em *arquitectura* nada tem um valor absoluto e autónomo. Quando usamos um edifício, não vemos separadamente a sua *construção*, o seu *espaço*, a luz que o ilumina e que ele reflecte, ou as ideias que estiveram na base da sua *concepção*, mas sim uma unidade que o discurso verbal não permite comunicar.

«A obra na sua comunicação revela outros sentidos e transcende o comentário. A obra plástica e o seu comentário escrito ou falado não pertencem ao mesmo domínio de sentido».

Alberto Carneiro[XII]

Tudo o que se pode conseguir com uma definição taxativa da *arquitectura* é evidenciar «focos» de intencionalidade: dizer que a «forma segue a função», que «menos é mais», são exemplos de períodos da história da *arquitectura* nos quais se valorizaram (novos) aspectos até então desconhecidos ou minorados.[120] Todos eles são contributos legítimos que recebemos como herança e que moram no nosso *saber* e na nossa sensibilidade.

Retrospectivamente, uma leitura superficial destes *apport* parece revelar um entendimento redutor da *arquitectura*. Mas, se os pensarmos do ponto de vista do nosso *agir*, do ponto de vista do nosso tempo, essa leitura assume outro significado.

Se pensasse-mos, como Robert Venturi, que as obras de Mies van der Rohe eram «potentes» porque ignoravam muitos parâmetros no seu *desenho*[121], concluiríamos que o exercício da

---

[120] Não faz sentido, pois, olhar para épocas passadas munidos de juízos de valor redutores como, por exemplo, os que surgiam em *Saber ver a Arquitectura* de Zevi: 1) «*Dizer que o espaço interior é a essência da arquitectura não significa efectivamente afirmar que o valor de uma obra arquitectónica se esgota no valor espacial. Cada edifício caracteriza-se por uma pluralidade de valores: económicos, sociais, técnicos, funcionais, artísticos, espaciais e decorativos (…)*»; 2) «*O Partenon é obra não arquitectónica, mas nem por isso deixa de ser uma obra prima artística, e em se tratando de história da escultura podemos afirmar que quem não gosta do Partenon não possui sensibilidade estética.*» As razões apresentadas na primeira frase deviam ser suficientes para atribuir um lugar na *arquitectura* aos edifícios concebidos como «morada impenetrável dos Deuses». Talvez Zevi estivesse absorvido na defesa da tese segundo a qual a *arquitectura* é o reflexo do *zeitgeist*, considerando nesse caso que a conquista da quarta dimensão é uma conquista moderna que deveria ser «escrita» com a *arquitectura*. Cfr. Zevi, Bruno, *Saber ver a arquitectura*, Dinalivros/Martins Fontes, São Paulo, 1989, pág. 26 e 67.

[121] Cfr. Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 28. Venturi

arquitectura é uma questão de escolhas e de negações que se «complica» ao longo da história.

Se cada período, ou até cada *obra*, oferece o seu contributo na atenção dada a diferentes problemas arquitectónicos, então, no entendimento de Venturi, devíamos dominar um número cada vez maior de parâmetros do *projecto*. Mas será mais importante o que se ignora ou que se propõe? Se fosse possível lidar com todos os factores que determinam o *desenho* (conceito difícil de imaginar), então o *arquitecto* não criaria uma obra, mas sim um «monstro»[122].

Mas as definições de arquitectura que mencionei antes referem uma finalidade em si, isto é, não aludem à relação da *arquitectura* com um sistema social, político, económico ou tecnológico, mas, apenas os seus aspectos estéticos e formais. Mesmo o comentário de Venturi às obras de Mies (e, de algum modo, todo o *Complexity and Contradiction in Architecture*) dá uma atenção particular às qualidades formais da *arquitectura*.

«El primer fin de la arquitectura es el de expresar, a través de su segundo fin, el de construir, el sentido del habitar del hombre en la tierra».

Franco Purini[XIII]

A última fase dos CIAM coincidiu com o desejo de revitalizar a relação da *arquitectura* com valores existenciais.[123] Com este tema surgia também a revalorização do *lugar* com um olhar para escalas territoriais que não apenas a do espaço global e homogeneizante da «tecno-ciência».

Desde então o exercício da *arquitectura* lida com uma nova relação entre o *universal* e o *particular*, e entre o *global* e o *local*, em que se procuram os valores associados à relação que a obra

---

cita Paul Rudolph para argumentar que a doutrina *less is more* «deplora a complexidade e justifica a exclusão por razões expressivas»: «*Verdaderamente es una característica del siglo XX que los arquitectos sean muy selectivos al determinar qué problemas quieren resolver. Por ejemplo, Mies construye edificios bellos sólo porque ignora muchos aspectos de un edificio. Si reolviese más problemas, sus edificios serían mucho menos potentes*

[122] Expressão que tomo de Valeriano Bozal na sua alusão à *mimesis* na arte contemporânea: «*La esteticidad o artisticidad (...) de las imágenes hiperrealistas no radica tanto en su capacidad mimética, que es, como resulta evidente, mucha, cuanto en la difilcutad de satisfacer o cumplir la mímesis total que parecen proponerse, y que satisfecha, hubiera creado dobles o monstruos, no obras de arte*». Cfr. Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, op. cit. pág. 13.

[123] Frampton, K., *História crítica da arquitectura moderna*, op. cit., pág. 329. Frampton destingue três fases dos CIAM: a primeira compreende os três primeiros congressos e valorizou as questões funcionais da construção, padrões mínimos de vida e ocupação do solo; a segunda, dominada pela figura de Le Corbusier, compreende o quarto e o quinto congressos e incidiu sobre questões de planeamento (é do quarto congresso que resulta a Carta de Atenas); a última fase compreende os restantes cinco congressos e revitaliza as questões existenciais com a humanização da *arquitectura* e o valor do *lugar*.

arquitectónica estabelece com um contexto físico, social e cultural.

O campo de acção do *arquitecto* é ampliado e o contexto das suas intervenções torna-se mais complexo e, a um certo nível, independente da relação da *obra* com o lugar concreto no qual é construída, e cada vez mais dependente da sua intencionalidade.

1.6 *Projecto* e intencionalidade.

«Projectar» é uma capacidade mental do *homem* que está associada à garantia da sua sobrevivência. Oswald Spengler, em *O Homem e a Técnica*, remete para o «homem—predador inventivo» a origem dessa capacidade de antecipar/prever/prefigurar uma condição futura, baseando a sua explicação na relação entre o «pensamento dos olhos» e o «pensamento da mão».[124]

«Do primeiro se origina o pensamento teórico, observador, contemplativo — a que chamamos o raciocínio, a sabedoria —, e do segundo nasce o pensamento prático e actuante, a nossa 'astúcia' e a nossa inteligência propriamente ditas. O olhar actua na ordem da causa a efeito, enquanto a mão manobra segundo os meios e os fins. A questão de saber se algo é adequado ou não (...) nada tem a ver com o verdadeiro ou o falso, valores inerentes ao observador. Ora um fim constitui um facto ou feito, enquanto que uma relação de causa a efeito é uma verdade».[125]

O «pensamento da mão», pensamento prático e actuante, é o que dirige o *agir* no sentido da realização da unidade do facto, sendo que nele se devem reunir, de modo indissociável, o *homem* e o utensílio.

«O conjunto homem-cavalo-arco forma uma máquina guerreira nómada nas condições da estepe».

Deleuze e Guatari[XIV]

---

[124] Spengler, Oswald, *O Homem e a Técnica*, op. cit., pág. 65. No texto no qual surge a terminologia aqui apontada, «*A origem do homem: a mão e o utensílio*», Spengler disserta sobre a capacidade de projecção do homem sobre (e com) determinado utensílio para constituir uma unidade: *«A mão exige a arma, para ela própria poder ser uma arma. Tal como os instrumentos tomaram forma a partir da configuração da mão, assim a mão é tributária da forma do utensílio»* (pág. 63).
[125] ibidem, pág. 65.

A consumação dessa unidade e, com ela, da *forma* do utensílio, é o resultado de um processo evolutivo de afeiçoamento ao *fim* (e ao *homem*), ao longo do qual se procura que o utensílio seja uma *composição* que reuna as características relativas ao seu *desempenho*, criando, desse modo, um *esquema*, um *conceito*, ou um *modelo*, que será o «grau zero» da *concepção* de um novo utensílio por adequação daquela *forma* a eventuais alterações das características do *desempenho*.

A constituição de um *modelo*[126] é uma condição suficiente para que a *concepção* de um objecto não seja, nem inteiramente prevista, nem inteiramente fundamentada.

Quando desenhamos uma colher, por exemplo, não temos que inventar a *colher*, porque, para isso, tínhamos que inventar primeiro a sopa e, antes da sopa, o fogo... Além disso, o «modelo-colher» reúne um conjunto de características do seu afeiçoamento ao *fim* (e ao *homem*) que permite que a procura do *desenho* de uma colher em particular seja feita com uma intencionalidade transformadora do *modelo*, dirigida a (e com) parâmetros circunstanciais.

«A forma engloba uma harmonia de sistemas, uma noção de ordem e aquilo que torna característica uma existência em relação a outra. A forma não tem feitio ou dimensão. Ao distinguirmos, por exemplo, uma colher da noção de colher, dizemos que esta caracteriza uma forma composta de duas partes inseparáveis: o cabo e a concavidade. Uma colher implica um desenho específico em ouro ou madeira, grande ou pequeno, liso ou fundo».

Louis Kahn[XV]

No âmbito mais vasto da *arquitectura* é difícil estabelecer um paralelo com esta ideia de um modo directo, pois dificilmente existe uma correspondência entre *modelo* e *desenho* tão patente

---

[126] O conceito *modelo* é aqui entendido numa acepção intermédia ao campo da linguística, na separação do *signo* em *significado* e *significante*, e ao campo das teorias do conhecimento e da compreensão, nomeadamente à noção de «esquema mental». O «esquema mental» envolve um processo de aprendizagem, e é uma construção resultante de uma interacção com o meio. Nas teorias de Piaget, o «esquema mental» e a aprendizagem fazem-se pela *acção* — a experiência com o *objecto* é o mecanismo de construção do *saber*. No entanto, este *objecto* pode ser um conceito abstracto, pelo que o «esquema mental» pode ser entendido também como construção resultante de uma interacção social. Cfr. Barth, Britt-Mari, *O saber em construção. Para uma pedagogia da compreensão*, Instituto Piaget, Lisboa, 1996, pág. 44-47.

como no caso de uma colher.

Mas é também por não haver essa correspondência que se justifica a necessidade de uma intencionalidade transformadora do *modelo* (e que é uma *matéria* prévia do *projecto*), que permita objectivar os parâmetros que o constituem quando relacionados com parâmetros circunstanciais.

Ainda que seja uma afirmação que necessita de considerações ulteriores, tem sentido considerar-se que o *projecto* é sempre um «*como fazer*», se com isso estivermos a pensar que existe uma *matéria* prévia a ser transformada que relacione o *programa* com uma solução arquitectónica possível.

«Quando vou intervir num lugar, (...) julgo que nunca disse 'o que é que eu vou fazer aqui' mas sim 'como é que eu vou fazer isto (o programa) aqui (o lugar)'.

E é então e só então que se começa a formar a ideia arquitectónica, onde ainda está indistinta a distinção entre a razão prática, a razão crítica, a razão poética que a constróem.

O que aquele lugar é hoje não o será jamais por causa do que de novo ali se vai fazer. É esta expectativa que a meu ver desperta a comoção do arquitecto e o move a fazer».

Manuel Tainha[XVI]

Se pensarmos que o «*isto*» da citação do arquitecto Manuel Tainha é uma habitação, então essa designação pressupõe que o *projecto* visa a transformação de uma ideia de *casa* numa casa concreta e particular, tendo em conta *lugar*, as condições de produção e de construção, e, sobretudo, da intencionalidade do seu autor.

Não se pede ao *arquitecto* que invente a *casa*.

A *ideia* de *casa* é uma questão social e cultural.

No entanto, cabe pensar se quando se diz que o problema inicial é «como fazer isto aqui», se essa afirmação não é feita em função de um *vir-a-ser* possível da *obra*, isto é, se essa afirmação não tem implícito o conhecimento, tanto de elementos que constituem o «*que há para fazer*», como de soluções possíveis de os concretizar num *desenho*.

«(…) dificilmente se poderá dizer que a peça Hamlet *existiu na mente de Shakespeare antes de ter sido criada, antes de passar para o papel (…). Muito provavelmente, tratou-se de um processo em que o desenvolvimento natural da obra sugeriu a Shakespeare novas ideias que não tivera antes. É quase certo que houve um dar e receber entre o processo e o autor».*

Karl Popper[XVII]

Em suma: havendo qualquer coisa da solução implícita no problema, o *projecto* é invenção e *concepção*, mas também é transformação e descoberta; o *projecto* é «procura», mas também é «encontro».

A «procura» e o «encontro» revelam-se quando o *desenho* se apresenta, no *projecto*, como solução possível e, simultaneamente, como problema novo.

Há, portanto, uma distinção a fazer entre o valor da *unidade da forma* enquanto condição que ela representa como *intenção prévia*, e o valor que ela apresenta em cada momento do *projecto* como *intenção em acto*.[127]

Recorro novamente à citação do arquitecto Manuel Tainha para explicar esta ideia: o valor que a *unidade da forma* tem na *intenção em acto* não permite uma separação entre o «isto» (o programa) e o «aqui» (o lugar), uma vez que são elementos que se influenciam mutuamente ou, dito de outro modo, são elementos aos quais a *unidade* não reconhece autonomia.

Na citação em causa, o *lugar* parece ser mencionado como uma «força» que subordina, ou condiciona, a construção da *ideia*, no entanto, o *lugar* é apenas uma parte da problemática do *projecto*.

Se invertermos o processo criativo no *projecto* e perguntarmos o que é que condicionou o *desenho* de uma *obra*, por certo que não

[127] Cfr. Searle, John R., *Intencionalidade, um ensaio de filosofia da mente*, Relógio d'água, Lisboa, 1999, pág. 128-129. O tema da intencionalidade é abordado por este autor como fenómeno mental de crucial importância na nossa relação com o *mundo*. No caso das acções que visam a transformação de uma situação, faz uma distinção entre «*intenção prévia*» e «*intenção em acto*», sendo que à primeira corresponde uma formulação linguística ou um planeamento da acção (que não é inteiramente determinada), e à segunda corresponde uma condição que não separa a acção propriamente dita da intencionalidade do *agir*. *«A intenção prévia (…) faz referência à acção completa como unidade (…); (…) a intenção prévia representa a acção completa como o resto das suas condições de satisfação, mas a intenção em acto apresenta, não representa, o movimento físico, e não a acção*

vamos dizer que foi apenas o *lugar*, se com isso estivermos a designar apenas um lugar concreto, físico, «morfológico», mas antes um *lugar* que reuniu, num mesmo espaço conceptual, um conjunto indeterminado de factores económicos, sociais, estéticos, técnicos, culturais, políticos, normativos, morais, etc.

Esse espaço conceptual não pode ser outro que não o próprio *projecto*, pelo que não faz sentido pensar-se que o *contexto* é o *lugar* sobre o qual se age, mas antes o *lugar* com o qual se age.

Significa isso que se a intencionalidade do *agir* fosse apenas uma dialéctica entre o «pensamento da *mão*» e uma *intenção prévia* (sem a existência de uma *intenção em acto*) teríamos de reconhecer, ainda assim, que a própria selecção dos dados que configurariam a *intenção prévia* só podia ser feita relacionando-os com outros dados, avaliando correspondências, recusando alternativas, em suma, começando a projectar a *obra*.

Esse era, aliás, um dos corolários do raciocínio de Christopher Alexander:

> *«Understandig the field of the context and inventing a form to fit it are really two aspects of the same process».*[128]

Mas que *contexto*?

Isto é, o que é um *contexto* no âmbito da *arquitectura*?

1.6.1 «Contextos» complexos.

Num sistema constituído pelo par *objecto/contexto*, mesmo que não haja uma dependência estrutural entre ambos, a *figura*[129] associada a um mesmo *objecto*, pode variar consoante as alterações das propriedades do *contexto*.

Partindo desta ideia, a relação *objecto/contexto* pode ser

---

completa (...).

[128] Alexander, Christopher, *Notes on the synthesis of form*, op. cit., pág. 21.

[129] Cfr. Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, op. cit., pág. 20-22. A «figura» pertence ao domínio da representação simbólica e corresponde à «construção de imagens» significativas: «*(...) si la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, si es un mirar atento (...) de forma que lo mirado entre nel umbral de lo consciente como mirado, sea al menos ALGO para el que mira, entonces podemos hablar de una representación perceptiva en la que la cosa ES para un sujeto*».

pensada com abordagens mais complexas.

Tanto o *objecto* como o *contexto* podem ser entidades físicas ou abstractas (ideias, conceitos, ideologias, argumentos), pelo que o sistema de interacções entre ambos pode ser constituído por uma entidade física a servir de *contexto* a outra entidade física, como com ideologias a servir de *contexto* a entidades físicas.

Neste último caso, o reconhecimento de alterações do *objecto* operadas por transformações do *contexto* não é apenas uma questão perceptiva (visual) e pode não depender de um nível individual, pois o que verdadeiramente muda no *objecto* é a sua *figura* (Bozal).

Por isso depende da partilha dos valores ideológicos que constituem o *contexto*, isto é, as alterações do *objecto* só são universalmente reconhecidas no interior de uma determinada «comunidade de representação».[130] É por esta via que se pode explicar que os *ready-made* de Duchamp, «objectos úteis», tivessem sido perfilhados como «objectos de arte».

Se pensarmos entretanto que um determinado *objecto* é concebido em função dos valores de um determinado *contexto* ideológico, então poderemos tirar ilações importantes:

- por mais impositivo e inflexível que seja o sistema de leis ou valores que constitui o *contexto*, ele nunca se apresenta na sua totalidade e em si na concepção do *objecto*, ou seja, o *contexto* em função do qual é concebido o *objecto* é, ele próprio, um *contexto* construído por transformação ou por selecção de aspectos do *contexto* «original»;

- se um *objecto* é concebido, por exemplo, em função de determinado valor simbólico que se pretende que venha a ser reconhecido nele, isso quer dizer que, no arco temporal que cobre a sua realização, não pode haver alterações no sistema de valores do *contexto*, caso contrário, o seu valor será outro;

- deste modo, se não houver uma partilha dos valores que se pretende ver representados numa obra por parte dos seus habitantes, além da interpretação desse valor ser distorcida, a própria obra poderá ser transformada.

Um dos exemplos históricos desta situação, na arquitectura moderna, é o conjunto de Pessac, em que as vivendas, aproximando-se de uma concepção baseada nos cincos pontos de Le Corbusier, foram transformadas segundo as normas de uma burguesia que preferia janelas pequenas e verticais, telhados.[131]

Na arquitectura moderna, o *lugar* era preterido em favor de um «espaço técnico» tendencialmente global.

A metáfora da *máquina*, presente nas alusões de Le Corbusier aos aviões e aos paquetes, tem um sentido quase literal: uma *arquitectura* que podia «aportar» em qualquer *lugar*.

Mas, ao mencionar os paquetes, os motores, os aviões, como símbolos de uma nova época, Le Corbusier estava também a identificar realizações humanas às quais se podia atribuir um valor simbólico da vida moderna, tais como os aeroportos, as «unidades de habitação» ou os palácios de congressos.

Não deixa de ser significativo, no entanto, que, mesmo no período dos anos 30 (período marcado pela investigação da autonomia da *arquitectura* relativamente ao sítio, pensada no âmbito mais vasto da *cidade*)[132], ele tenha projectado moradias que procuram uma unidade com o *lugar*.

A Villa Savoye, de 1929, é o exemplo paradigmático da doutrina dos cinco pontos para uma nova arquitectura. Na Villa Hélène de Mandrot, de 1930, Le Corbusier não resiste às características particulares que um *lugar* oferece.[133]

«Cette belle pierre de Provance, orange et toute pailletée de cristaux, sera mise en valeur par la qualité des joints. Ce plan s'emparera de tout le paysage du dehors au dedans».

Le Corbusier[XVIII]

Além disso, é também significativo que a deflexão das rotinas da modernidade e que as manifestações em favor da «identidade cultural» estejam associadas a uma influência do *existencialismo*,

---

[130] Cfr. ibidem, pág. 24.
[131] Cfr. Colquhoun, Alan, *Arquitectura moderna y cambio histórico*, op. cit., pág. 139.
[132] Cfr. Reichlin, Bruno, *Cette belle pierre de Provence. La Villa Mandrot*, em AA. VV., *Le Corbusier et la mediterranée*, Éditions Paranthèses, Marselha, 1987, pág. 132.
[133] Para uma descrição mais aprofundada deste projecto veja-se Reichlin, Bruno, *Cette belle pierre de Provence*, ibidem, pág. 131.

ou da filosofia do *ser*.

O «regionalismo crítico» (Frampton) é também um exemplo de como as variações do *contexto* (neste caso, ideológico) e a sua influência na intencionalidade do *agir* no *projecto*, determinam o *desenho* em *arquitectura*.

«No creo que un arquitecto pueda acercarse hoy a otra sociedad, o a otra cultura, con la sensación de que exporta su lenguage y que ese lenguage es válido indepiendentemente de la situación. Pero las cosas no son tan simples: un arquitecto como Richard Meier utiliza siempre el mismo lenguage porque se lo demanda el mismo tipo de clientela. (...) En el caso de Gehry, en el que el estilo parece que es secundario (...) se daría el mismo fenómeno, la gente compra en realidad un Gehry y trae *un Gehry a Barcelona - no le pide a Gehry que construya en Barcelona».*

Rafael Moneo[XIX]

A relação complexa da *arquitectura* com o *contexto* revela-se precisamente no desejo de «sensibilidade ao *lugar*».

Se, por um lado, as construções vernáculas são uma aliança com o *lugar*, por outro, a ideia de «ser sensível» parece deixar transparecer um duplo sentido: o de perda de identidade e o desejo do seu encontro.

A menos que um *arquitecto* opte por uma atitude de indiferença e exporte o seu modo de *fazer* e a sua «linguagem», a ideia de «integrar» uma *obra* exige um *conhecimento* do *lugar* onde se vai intervir, facto que nos remete para o problema geral da epistemologia pós-moderna: o *arquitecto* intervém com o (seu) entendimento do *lugar* que analisa e é, ele próprio, quem define os critérios da «sensibilidade» ao *lugar*.

É comum pensar-se que a *concepção* de um edifício começa após o conhecimento do sítio ou, pelo menos, quando determinado programa é pensado em função de um sítio.

Mas será a «análise» de um sítio uma actividade acrítica de levantamento de dados?

Não será ela «direccionada»?

Feita em função de hipóteses e de soluções possíveis?

«O sítio é um pressuposto. Não existe

o sítio. O sítio é um instrumento. É impossível fazer casas sem ter um lápis, e ter casas sem ter um sítio. E o sítio é aquilo que se quer que ele seja. Tentou-se 'vender' o sítio como entidade objectiva, com frases como: 'A solução está no sítio'. A solução está na cabeça das pessoas. O Leonardo da Vinci dizia: 'A Arte é coisa mental'. O sítio é coisa mental. Portanto, o sítio é tão importante quanto as outras coisas que intervêm no projecto».

Eduardo Souto Moura[XX]

O simples facto de identificar os ventos dominantes, de avaliar a pendente do terreno, as «vistas» agradáveis, ou se há uma «ordem visual» clara na *cidade*, são sintomas de um levantamento «condicionado» que revela o tipo de preocupações e a «sensibilidade» que, todavia, podem significar muito pouco para o *desenho* final da *obra.*

Só quando o *desenho* começa a ter uma identidade própria; só quando a intervenção (ainda no *projecto*) já faz parte do *lugar*, ou define um novo *lugar* por transformação do original, é que aqueles dados podem mostrar a sua relevância: a *obra* é simultaneamente *objecto* e *contexto*.

1.7 Introdução à impossibilidade.

O *projecto* é uma actividade simultaneamente cognitiva e criativa, facto que determina vários níveis de impossibilidade e, consequentemente, de erro quando se procura compreender e *dizer* a sua dinâmica criativa.

Aliás, é a própria tentativa desta compreensão que pode conduzir ao erro mais grave: colocar a questão de modo a querer identificar o que é que ocorre primeiro, ou querer saber o «que é que condiciona o quê».

«Os começos *do desenvolvimento é que provocam o erro: a simplicidade do começo, divisões celulares, por exemplo, podia fazer crer que havia uma espécie de adequação entre o induzido e o indutor. Mas sabemos que se julga sempre mal uma coisa quando ela é julgada a partir dos seus começos, porque*

para poder aparecer, é forçada a imitar estados estruturais, a introduzir-se em estados de força que lhe servem de máscaras».[134]

Qualquer descrição da *concepção* no *projecto* que se apoie no modelo de racionalidade que preside à ciência moderna, representável por pares do tipo induzido/indutor (forma/função, por exemplo) ou de «simetria» (interior/exterior), revela apenas a sobreposição da *estrutura* de um processo, neste caso do próprio modelo da epistemologia moderna, sobre a de outro processo que não se caracteriza exclusivamente como um trabalho a dois tempos (um «antes» e um «depois»).

A *concepção* reúne o «pensamento da mão» e o «pensamento dos olhos» (Spengler) num conjunto de procedimentos intelectuais matriciais, iterativos, espirais, com avanços e recuos, que excluí qualquer afinidade com um pensamento linear.[135]

Um modelo absurdo como o das *máquinas impossíveis* dadaístas (para, ainda assim, aludir à imagem da *máquina*), pode ser uma representação da «mecânica» da *concepção* no *projecto*.

Dancer-Danger ILXT, de Man Ray, é uma obra à qual Gilles Deleuze e Felix Guatari também recorreram para representar, com uma imagem, as «máquinas desejantes».[136] O princípio é o mesmo — a «impossibilidade»: nem o grupo das rodas dentadas, nem a roda de transmissão podem funcionar.

No contexto das palavras daqueles autores, a *concepção* pode ser considerada também como um processo «maquínico»[137]:

---

[134] Deleuze, G. e Guatari, F., *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, op. cit., pág. 96.

[135] Entenda-se por «pensamento linear» um processo dedutivo que por certo ocorre no *projecto*, mas que não pode ser considerado como uma lógica geral que, partindo do conhecimento do problema que se tem para resolver (que não é apenas o programa, mas a relação deste com os parâmetros que vão conformando uma solução arquitectónica possível), permita criar uma solução definitiva por aplicação de regras e princípios universais.

[136] Uso a referência aos textos «inexpugnáveis» de Deleuze e Guatari, compilados em *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, considerando o próprio livro como uma metáfora do *projecto*: qualquer tentativa da sua leitura (de «desmontagem») tropeça numa escrita que é deliberadamente a representação do modelo que descreve, criando um ciclo fechado que não se pode compreender, a menos que se esteja no seu interior. O primeiro passo para o não compreender é tentar descobrir a sua estrutura, já que essa tentativa se caracteriza pela sobreposição de uma outra estrutura (estrutura mental de quem o lê), e que irá mascarar o que se procura. Um dos conceitos desenvolvidos nesta obra é o das «máquinas desejantes», ao qual é associado, entre outras características, a *indeterminação* e a *impossibilidade* relativas, por exemplo, às chamadas «ciências da concepção», por via da imprevisibilidade do *desejo*.

[137] Peter Eisenman, recorrendo a referências de *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia* define deste modo o termo «maquínico»: «*It is difficult to define machinic because it is not a common word in English. A machine has machinic processes, so the word is not only adjectival, as it names a working; it is between an adjective and a verb. In a footnote in his book,* A Users Guide to Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi writes:«Deleuze and Guattari's frequent use of the terms* machine *and* machinic *(as in* desiring machine*) are often misinterpreted as a metaphor between the body as organism and the machine as technological apparatus. Deleuze and Guatari, however, make a basic distinction between the* machine *and the* mechanical*». This distinction between machinic and mechanical, according to Massumi, is that both the organic and the mechanical belong to the*

determina e é determinada, sem que se saiba, ou se tenha mesmo que saber, a quais das rodas se deve subtrair os «dentes»[138] para que a máquina possa trabalhar (para que ocorram os momentos de *concepção*).

A imagem continua a ser a *máquina*.

O começo não existe: é uma ficção.

A preexistência da *obra* é o próprio *arquitecto*.

Do mesmo modo que «*todo o conhecimento é auto-conhecimento*»[139], toda a «criação» é «auto-revelação» e toda a «construção» é «auto-construção».

Há, pois, que esbater a ilusão que se instalou com a institucionalização do ensino da *arquitectura*, e que faz supor que *conhecer* e *fazer* são realidades distintas, ou afins. À margem da fragmentação disciplinar característica da ciência moderna, o *projecto* é uma actividade que procura substantivar as dicotomias do pensamento simétrico e funcionalista.

Boaventura Sousa Santos, no ensaio que tenho citado — *Um discurso sobre as ciências* —, refere uma revolução do pensamento que está em curso e nos coloca num confronto directo com a insuficiência do modelo de racionalidade subjacente à epistemologia moderna.

Em substituição do paradigma dominante, cujo sentido do *conhecimento* se faz por via da fragmentação da realidade que se procurar explicar, está a emergir um novo modelo que procura o entendimento da realidade, com base num conhecimento que tende para o «global» e dilui as fronteiras se *saber* instituídas pelo paradigma anterior.

A definição do *projecto* em *arquitectura* como actividade de síntese, ao mesmo tempo que afirma a inutilidade da especialização, faz supor que o *método* restitui a *unidade* do acto

---

molar *while the machinic belongs to something more complex. The mechanical refers to a structural interrelating of discrete parts working harmoniously together to perform work. The organic is the same organization model applied to a living body. The machinic, on the other hand, refers to a more aleatory, arbitrary, even chaotic activity*». Cfr. Eisenman, Peter, *Processes of the Interstitial. Notes on Zaera-Polo's idea of the Machinic*, em El Croquis 83, op. cit., pág. 24.

[138] Os «dentes» podem ser todos os parâmetros que constituíam o *contexto*, tal como o concebia Christopher Alexander em *Notes on the Synthesis of Form*.

[139] Título de um dos capítulos de *Um discurso sobre as ciências*, op. cit., pág. 50. Este capítulo debruça-se sobre a revisão da distinção dicotómica *sujeito/objecto* da ciência moderna. A ideia de que o conhecimento objectivo e rigoroso se define pela exclusão de valores subjectivos é confrontada com a sua própria impossibilidade aquando das descobertas da mecânica quântica, que demonstravam que o «*o acto do conhecimento e o produto do conhecimento eram inseparáveis*».

criativo.

Mas desde Vitrúvio que existe a consciência de que a *arquitectura* se dá mal com a sua fragmentação em várias disciplinas ou campos de *saber*. A própria noção clássica do *Belo* é uma tentativa de reconciliação, esteja ele no equilíbrio da tríade vitruviana ou na *concinnitas* albertiana.

1.7.1 Pensar o *projecto* é pensar o pensamento no *projecto.*

Dado o carácter unitário da *arquitectura* e dos procedimentos intelectuais nos momentos de *concepção*, seria de supor que as influências entre a *arquitectura* e a *ciência* se pudessem inverter, isto é, que a *arquitectura* fosse adoptada como metáfora ou modelo da ciência pós-moderna.

Apesar disso, foi criado um novo ramo de investigação em *arquitectura* que deriva das chamadas «ciências do artificial» (ou «ciências da *concepção*), e que tem por *objecto* de estudo a própria *concepção*, por se considerar que são esses momentos que encerram a explicação do mundo artificial.

Contudo, a ligação estreita que se estabelece entre o «mundo natural» e o «mundo artificial» põe em causa a possibilidade de se identificar o momento, o *lugar* e a lógica da *concepção*.

No caso da *arquitectura* que, à diferença de outras formas de arte, depende tanto do mundo natural, como do mundo artificial e do mundo das nossas ideias, aquela possibilidade não existe.

A *Architecturologie*[140], área de investigação que procura compreender a especificidade da *concepção* em *arquitectura*, define do seguinte modo o seu *objecto* de estudo:

«C'est le passage entre l'espace mental de l'architecte et l'espace vrai de l'édifice qui doit être envisagé

---

[140] Estas investigações estão relacionadas com um projecto do Institut de l'Environnement financiado pelo Ministério da Cultura francês cujo objectivo era o de *«contribuir para a elaboração de um corpo científico sobre os problemas do espaço»*. No âmbito destas investigações têm sido publicados diversos textos, dos quais *Introduction à l'architecturologie*, de Phillipe Boudon, condensa uma vasta descrição do seu objecto de estudo — a *concepção* em arquitectura — e descreve alguns dos resultados das suas investigações. Por não haver uma tradução para a nossa língua, faço a referência a esta disciplina com o uso do seu nome na língua original. Cfr. Boudon, Phillipe, *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Dunod, Paris, 1971.

(…) par une architecturologie, c'est-à-dire le passage de l'espace du projet à l'espace de l'objet(…)».[141]

Mas, como esta passagem não se faz a dois tempos — porque não basta ter uma *ideia* para, de seguida, brindá-la com uma *técnica* que a transforme em *arquitectura* —, é difícil localizar os campos de investigação relativos à *concepção* e, talvez mais difícil, encontrar um modelo descritivo desse processo.

Numa outra ocasião, num outro texto, o autor desta definição do *objecto* de estudo da *Architecturologie* coloca a *concepção* num lugar central das investigações desta disciplina e levanta uma das questões essenciais dos seus procedimentos analíticos:

«La connaissance scientifique vise une réalité qui nous est extérieure. Dans le cas de l'architecture il est difficile de parler de réalité extérieur attendu qu'elle est un produit humain comme il en va généralement de tout artefact. Ceci constitue-t-il la difficulté à penser travailler à une connaissance scientifique (...) de la conception? Car si nous devons tenter de connaître la realité extérieure, ce qu'on pourrait appeler réalité intérieur paraît difficilement connaissable au même sens et on risque de se perdre dans le fantastique sinon le fantasme».[142]

Cabe perguntar: se a investigação em torno da *concepção* visa a explicação dos procedimentos criativos, como se explica algo que é indissociável daquilo que se procura realizar?

---

[141] ibidem, op. cit., pág. 56.
[142] Boudon, Phillipe, *Introduction à l'Architecturologie*, op. cit., pág. 233.

2. TRANFORMAÇÃO.

«Tudo começa por nebulosas, por conjuntos estatísticos de contornos pouco nítidos, por formações molares ou *colectivas que comportam singularidades repartidas ao acaso (um salão, um grupo de raparigas, uma paisagem...). A seguir, nessas nebulosas ou colectivos, desenham-se 'lados', organizam-se séries, e nessas séries aparecem* pessoas*, pela acção de estranhas leis de falta, ausência, assimetria, exclusão, não-comunicação, vício e culpabilidade. E, depois ainda, tudo se torna a misturar, a desfazer, mas desta vez numa multiplicidade pura e* molecular*, em que todos os objectos parciais, todas as 'caixas' e 'vasos' têm as suas determinações positivas e estabelecem uma comunicação aberrante através de uma transversal que percorre toda a obra, imenso fluxo que cada objecto parcial produz e re-corta, reproduz e corta ao mesmo tempo».*

Deleuze e Guatari[1]

2.1 Indeterminação dos começos.

De uma *obra* realizada, ou apenas imaginada, não se sabe identificar, com rigor, o seu começo.

A *obra* começa antes de o lápis se tornar fiel servidor do *arquitecto*, porque o pensamento que o faz pegar o lápis com determinação, não surge de um vazio: é apenas uma «força» que se forma em torno de uma ideia que se solta por breves instantes de um *mundo* onde habitam muitas outras ideias.

Este *mundo* é cada um dos homens que *gelou arquitecto*.

Não é seu dever o de «inventar» a *arquitectura*. De a «inaugurar», ou de a «recomeçar». Aliás, ninguém sabe ao certo o que determinou a origem da *arquitectura*, mas isso não é importante, porque ela «começou antes de começar».

Vitrúvio associou a origem da *arquitectura* à reunião dos *homens* em volta de um fogo acidental.

Laugier viu essa origem na sua cabana primitiva.

Para Louis Kahn o começo da *arquitectura* era a *sala*. Mas podemos pensar, também, que a *arquitectura* começa na *casa do inconsciente* de cada *arquitecto*, num sítio imaginário feito de

«*materiais interiores*» que moram no verdadeiro *lugar* da *arquitectura*:

«Cuando proyectamos nos desviamos, además, hacia otro punto del espacio, hacia un sitio imaginario, y nos desviamos, también, porque interviene una relación con un 'antagonista', que es nuestro inconsciente, que se apodera y se compone del deseo de la cosa en que pensamos».[143]

«Nosso inconsciente está 'alojado'. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das 'casas', dos 'aposentos', aprendemos a 'morar' em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas».

Gaston Bachelard[II]

O *arquitecto* tem sempre «uma arquitectura» que transforma «noutra arquitectura», pelo que não precisa de começar de um início que desconhece (e que não existe).

A ideia revolucionária de uma «tábua rasa», de um verdadeiro recomeço, exigiria que se retrocedesse, não às cabanas primitivas, mas sim às cavernas, às árvores ou mesmo às amibas.

A arquitectura é uma presença.

É.

É uma história de transformações de modelos, visível na *cidade* sob a forma de sedimentos. Para compreender a *arquitectura* como *presença*, devíamos ter por modelo a consciência de como é feita a construção do nosso *eu*: para ser adulto é preciso ter-se sido uma criança; e no adulto ainda mora a criança...

Construir, é, de certo modo, transformar sedimentos culturais.

A invenção absoluta e os «começos» são mitos. Tudo o que existe é fruto da transformação de preexistências.

O significado desta afirmação revela-se, tanto na história da humanidade, como na folha de papel que suporta o *desenho* de cada *obra* que o *arquitecto* concebe: o «primeiro» *traço* que dá visibilidade às suas ideias tem uma preexistência que se modifica ao olhar esse mesmo *traço* — o *arquitecto*. É ele que está «antes» do

projecto, e de cada projecto.

O *arquitecto* é, ele próprio, uma «construção».

«Je m'égare dans mes longues attentes; je me retrouve par les surprises que je me cause; et au moyen de ces degrés successifs de mon silence, je m'avance dans ma propre édification; et j'approche d'une si exacte correspondance entre mes vœux et mes puissances, qu'il me semble d'avoir fait de l'existence qui me fut donnée, une sorte d'ouvrage humain».

Paul Valéry[III]

O *traço* pode ter aqui o valor metafórico, ou metonímico. Ele pode ser cada projecto que o *arquitecto* concebeu e que se constitui como experiência que se acumula a experiências anteriores, para construir o *saber* do arquitecto.

O *desenho* que evolui na folha de papel conforma-se com o que o *arquitecto* lhe oferece, mas também com o que pede ao *arquitecto*: desenhar é dar e receber.

«(...) es cierto que en un determinado momento lo que estás haciendo no viene de ti, viene del proyecto. Llegar ahí es importante: significa que el proyecto ha alcanzado su densidad. Pero, ojo, también es una posibilidad de desvío: quiere decir también que ya no controlas el proyecto. Hay siempre que introducir otras formas de verificación y control».

Álvaro Siza[IV]

O ofício do *arquitecto* combina a «formação» das suas obras, com a sua própria formação.

E o que é a formação do *arquitecto*? É a *transformação* da sua *sensibilidade* e do seu *saber*.

Na verdade não é correcto fazer uma separação entre *saber* e *sensibilidade*, pois são entidades indistintas que se transformam por influência mútua no exercício da *arquitectura*. Contudo, parece legítimo aceitar que há um *saber* independente do *fazer* concreto de cada *obra*. É o que se designa por *background*[144] nas «filosofias

---

[143] *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 90.
[144] Cfr. Searle, J. R., *Intencionalidade*, op. cit., pág. 185: «*O* background *é um conjunto de capacidades mentais não*

da mente», e que tem ressonâncias com o que Aristóteles designava por *teoria*: um «saber por saber», um saber «olímpico» que versa sobre o universal e não depende de uma aplicação prática e particular.[145] É, em suma, um *saber* em «potência».

Além disso, também parece legítimo aceitar que a criatividade do *arquitecto* depende da sua *sensibilidade* em reconhecer e definir o «*que há para fazer*» de cada projecto, cruzando-o, a cada momento do processo criativo, com uma intencionalidade que se deve ir afirmando como «fio condutor» do *projecto*.

Significa isto que o *saber* do *arquitecto* não visa apenas uma «saber técnico», um «saber fazer», mas também a criação de conhecimentos aparentemente inertes que lhe permitam lidar com a complexidade de cada projecto E identificar quais são as questões relevantes para circunscrever o seu campo de acção.

O *agir* no *projecto* situa-se num lugar intermédio aos campos de actividade da «praxis produtiva» e da «praxis ética» definidos na filosofia aristotélica: enquanto no primeiro o *agir* se identifica com um processo criativo inteiramente previsto, sendo uma questão essencialmente produtiva, no segundo, «*tem em si imanente a própria actualidade, que até é imanência originária do acto e onde, portanto, o formal nunca é um* eidos *separável (e portanto antecipável), mas salvaguarda-se a sua íntima racionalidade como contínuo propor-se de uma síntese actual do ser*»[146].

Porém, o *projecto* em *arquitectura* não pode ser «aberto»[147] de modo a permitir uma contínua e infinita «síntese actual do ser», pelo que temos de aceitar o aforismo de Paul Valéry (que cito de memória) — «*O artista não acaba a obra. Abandona-a.*» —, pois o abandono deve-se à necessidade da dádiva.

O *projecto* evolui, «fechando-se», com a transformação do *desenho*.

A partir do momento em que existe uma estratégia global para

---

representacionais que permite que toda a representação tenha lugar».
[145] Cfr. *Projecto*, em Enciclopédia Einaudi, Volume 25: *Criatividade-Visão*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1992, pág. 65-72.
[146] ibidem, pág. 70.
[147] Para uma definição de «sistema aberto» como conceito associado à epistemologia e à pedagogia veja-se Barth, Britt-Mari, *O saber em construção*, op. cit., pág. 44-48. Num «sistema aberto», as leis que o definem são lei dinâmicas que procuram um estado de equilíbrio na interacção com o meio, uma interacção que não é mera dependência, mas que é também constitutiva do sistema.

um projecto, o *desenho* revela imperativos até então aparentemente suspensos, não sendo possível, ou sequer necessário, identificar quais são os momentos de abertura e contacto com novos parâmetros, e quais são os momentos de síntese: as «lógicas» da *escala humana* têm de competir com as «lógicas» de outras escalas; as da geometria competem com as da construção; as da *função*, com as da expressão; qual luta pela sobrevivência entre ideias em competição.

2.1.1 Ideia e Construção da ideia.

É comum dizer-se que a *ideia* é o momento inicial do *projecto*, mas essa referência temporal é imprecisa e o seu valor no *projecto* requer que o seu significado seja avaliado.

Se se entender a *ideia* como uma hipótese que, à imagem do modelo de conhecimento proposto por Karl Popper[148], é transformada com a «eliminação de erros» (lei da refutação), então o *projecto* não é um processo dependente da *ideia*, mas sim do próprio processo de eliminação de erros que o desdobramento da *ideia* vai criando. Ainda assim, e aceitando que a *composição* pode ser um paralelo da «eliminação de erros», cabe perguntar o que pode ser essa *ideia* e, como exercício especulativo, como é que ela surge.

O Inventor do nosso imaginário infantil — o professor Pardal da Walt Disney —, que aguardava a chegada de uma ideia via chapéu-ninho, serve apenas para criar uma imagem romântica e infantil do acto criativo.

Há, de facto, um elemento «detonador da acção»[149] que permite registar, num esquisso, uma primeira reacção ao programa. Pode ser uma decisão simples e intuitiva — a localização da entrada, um material ou sistema construtivo, o tipo assento no terreno, um pátio —, mas o seu valor é o de remeter o nosso raciocínio para um

[148] Este modelo epistemológico está descrito, de forma sintética, no subcapítulo «Três mundos», do capítulo «Substância».
[149] Álvaro Siza utiliza esta expressão a propósito de um documentário sobre Picasso no qual ele é filmado a pintar vários quadros, começando sempre com um traço que parece ser uma ideia em potência a desenvolver com a solicitação de outras ideias. Cfr. *Salvando las turbulencias...*, em El Croquis 68/69, op. cit., pág. 10.

encadeamento de outras ideias que, no seu conjunto, definem uma estratégia ou um esquema global.

O valor da *ideia*, daquela *ideia* intuitiva que funciona como detonador, não se encontra no conceito que designa, em si (a *entrada*, por exemplo), mas antes no «esquema» que permite elaborar a partir dos níveis implícitos de complexidade que a sua *estrutura* possui.

O saber é estruturado. Só assim se explica que o conhecimento do programa arquitectónico corresponda simultaneamente um procedimento conceptual.[150]

Mas é óbvio que no momento de «dar medida» a esse esquema, tudo parece estar por resolver. Mesmo considerando que o *projecto* conta com parâmetros que, ainda que não inteiramente previstos, não são totalmente problematizáveis[151], será sempre maior a «transpiração» do que a «inspiração».

Opto, pois, pela expressão «construir a ideia» para designar a constituição de uma *matéria* a ser transformada no *projecto*.

Todos os projectos necessitam de um «*animal volúvel de patas inquietas e olhos inseguros*»[152] para que o *projecto* passe a incidir sobre a *composição* na procura do *desenho*.

Compor é conformar, transformando.

«Acabo de leer un texto de un compositor describiendo su forma de construir una pieza, en el que explicaba: 'Me siento al piano, toco las primeras notas, y paro... Cambio algo y luego continúo, pero debo cambiar la primera parte, porque la segunda transforma la estructura, etc...' Yo diria que cada uno de mis proyectos ha seguido un curso distinto».

Álvaro Siza[V]

---

[150] Algumas teorias pedagógicas procuram integrar esta indissociabilidade partindo do pressuposto de que o *saber* é estruturado e que cada ideia remete para outras ideias que fazem parte de um sistema alargado de relações entre conceitos com os quais se estabelece a nossa relação com o *mundo*. Cfr. Barth, Britt-Mari, *O saber em construção...*, op. cit., nomeadamente os capítulos *O que é compreender?* e *O que é o saber?*.

[151] Veja-se a este respeito Colquhoun, Alan, *Arquitectura Moderna y cambio histórico*, op. cit., nomeadamente o capítulo *Tipología y métodos de desenho*. Face à crescente complexidade dos problemas com os quais o *arquitecto* lida, a questão tipológica é referida como método útil para contornar o recurso a «soluções tipo», eventualmente inadequadas a situações que colocam novos problemas ainda não experimentados. Citando Tomás Maldonado, Colquhoun refere que nos casos em que não é possível classificar todos os parâmetros a serem trabalhados no *projecto*, pode ser «*necessário recurrir a un repertorio tipológico de formas arquitectónicas. Pero anãdia inmediatamente que estas fórmulas eran como un câncer en el cuerpo de la solución, y que, a medida que nuestras técnicas de clasificación se fueran haciendo más sistemáticas, se iría haciendo posible eliminarlas de todo*» (pág. 61).

[152] Expressão de Álvaro Siza no texto o *Construir uma casa*, publicado no catálogo da exposição *Álvaro Siza: obras e proxetos*. op. cit., pág. 58.

O «animal volúvel» é o que podemos chamar a «primeira resposta» com capacidade de evocar a *unidade da forma*: evocar a *unidade da forma* é evocar a relação da *obra* com o *mundo*.

2.1.2 Transformação de modelos.

«Os arquitectos não inventam nada... trabalham continuamente com modelos que transformam em respostas aos problemas com os quais se encontram».

Álvaro Siza[VI]

Esta afirmação de Álvaro Siza sintetiza uma das ideia de fundo presentes neste relatório. Não tanto pela negação da capacidade inventiva ou pela noção de que não existe um «grau zero» absoluto no *projecto*, mas sobretudo pela ideia de que o trabalho do *arquitecto* é uma actividade «transformadora».

Contudo, negando a possibilidade da invenção, sempre há que compatibilizar essa afirmação com o facto de o *projecto* não ser uma mera reprodução do que já existe. Além disso, quando o argumento dessa negação é o facto de o *arquitecto* lidar com *modelos*, cabe também pensar no valor que eles têm actualmente, pois, se há cerca de uma ou duas dezenas de anos atrás a influência dos «mestres» do «movimento moderno» ainda vigorava (com algum fulgor) como mecanismo «focalizador»[153] do *agir* no *projecto*, hoje em dia fazemos parte de um sistema no qual a «personalidade» da *arquitectura* depende cada vez mais da «personalidade» do autor.

Não basta, pois, afirmar a impossibilidade da invenção. Há que demarcar o lugar conceptual dessa impossibilidade, pois é tão difícil imaginar o *projecto* como actividade sem momentos de invenção, como actividade exclusivamente inventiva, em que tudo é novo e em que tudo é criação individual.

---

[153] Um mecanismo que pode ser entendido segundo dois pontos de vista. Um deles, diz respeito à própria noção de «Movimento Moderno» com a qual a «crítica operativa» (Tafuri) reunia, num mesmo corpo ideológico, as várias expressões dos «mestres». Neste caso, é o valor da própria ideia de «movimento» que é preservada. O outro, relaciona-se com um certo valor paradigmático, seja de cada um dos mestres isoladamente, seja apenas de algumas das suas obras que permite a evocação de uma imagética que se constituía como *matéria* prévia do *projecto*.

«Yo creo que no puede existir un método de conocimiento previo a los elementos que pueda ser aplicado invariablemente. La ignorancia total no existe, no puedes evitar que tu mente esté cargada de conocimientos».

Álvaro Siza[VII]

Se fosse possível começar do zero em cada projecto, teríamos de acreditar também na possibilidade de excluirmos a nossa *memória* de todo o processo criativo, ou mesmo da nossa relação com o *mundo*.

E, excluindo a *memória*, excluiríamos também um património de conhecimentos que nos permite compreender o nosso *tempo*, assim como compreendermo-nos no nosso *tempo*. A própria *cidade*, não se renovando todas as manhãs, seria um tormento ao mostrar o *passado* como um *presente*.

A noção de *transformação* implica, por si, a existência prévia de uma *matéria* sobre a qual se pode *agir*. Uma *matéria* que não precisa ser representada com uma imagem, mas que apresenta uma *estrutura* intrínseca. Uma *matéria* que, a cada momento da sua *transformação*, é a preexistência da acção transformadora seguinte.

Ainda que seja em termos metafóricos, a actividade do *arquitecto* assemelha-se à do *escultor*.

A *matéria* que este fere com o escopro para a realização da sua *obra* não é a apenas a *pedra*, mas sim uma *matéria* constituída pela *pedra* e pelo *pensamento* que o fez escolher aquela pedra em concreto para a realização da *obra*.

O *escultor* não precisa inventar a *pedra*.

A natureza oferece-a.

«Ces cailloux étaient inertes dans les carrières du Pentélique, informes. Pour les grouper ainsi, il ne fallait pas être ingénieur; il fallait être un grand sculpteur».

Le Corbusier[VIII]

Inerte e referenciável no tempo apenas com Carbono 14, estaria para sempre inserida num tempo cíclico sem fim se não se cruzasse com o escopro manuseado pelo *escultor*.

«Construir, para o homem, é estar perto da ideia de DEUS, resgatando à natureza a impossibilidade de renovação e alteração que os seus movimentos cíclicos propõem. Marcar o mundo».

Manuel Graça Dias[IX]

Mas, realizada a *obra*, o seu tempo será outro.

Será o tempo do seu criador e dos homens que ele conheceu; das outras obras que ele fez; das que estudou e das que apenas imaginou; das ideias e dos ideais em que acreditava; será, em suma, o *tempo* dos *homens*.

Em cada *obra*, o *escultor* transforma uma *matéria* que é constituída por uma parte que lhe é dada e por outra que é criada por ele. Mas, sendo também o *escultor* «esculpido» pela sociedade a que pertence, e por si próprio, a constituição daquela *matéria* torna-se mais complexa: será *pedra* e *escultor*, mas também será história, *saber*, cultura, tradição, novidade, glória...

Tal como o *escultor*, o *arquitecto* também transforma uma *matéria* que lhe é em parte dada e que é em parte criada por si. A parte dada não é apenas a que a natureza coloca a seu dispor, mas também a que a história lhe lega. É nesse legado que devemos localizar a impossibilidade da invenção, pois diz respeito ao que é «original».[154]

O «original» não se faz.

O «original» remete para as «origens». Mas as «origens» não são momentos da história da humanidade nos quais certas coisas tenham sido feitas pela «primeira vez», sejam elas utensílios, edifícios, doutrinas, acções ou teorias.

Não existem esses momentos originais.

O que existe é, isso sim, uma *estrutura* profunda sob a

---

[154] Além do artigo *Álvaro Siza: una arquitectura de bordes* de William Curtis supracitado, Cfr. Frampton, Kenneth, *Introdução ao estudo da cultura tectónica*, op. cit., p. 48-51. Ambos os autores citam Álvaro Siza num contexto em que se aborda a questão da *invenção* e da *originalidade* na cultura contemporânea, embora segundo pontos de vista distintos. Curtis fala do paradoxo de uma condição actual do exercício da arquitectura:*«(...) los artistas individuales son señalados y recompensados por su particular sensibilidad hacia el lugar y la región, y luego se les ofrecen oportunidades — y las tentaciones — de un reconocimiento internacional que está destinado a socavar la magia de una arquitectura 'ligada al lugar'».* Segundo Curtis, no contexto actual de «comércio internacional de *modernidade aceitável*» e de «consumismo do 'artigo genuíno'», seria necessário que o arquitecto (sensível ao *lugar*) tivesse a possibilidade de produzir as transformações necessárias dos seus modelos, em vez de apenas os «transferir». Por seu lado, a abordagem de Frampton, mais «profunda», retoma o tema do *Fim da modernidade* (Vattimo) e da crise dos seus valores (o *novo* e o progresso) para explicar como uma noção não linear e evolutiva de *tempo* conduz à compreensão do *real* como sendo o resultado de um *agir* transformador.

realidade aparente das coisas que é, ela própria, objecto de um processo lento de transformações que apenas se pode compreender numa perspectiva temporal ampla.

Cada *obra* de *arquitectura* transporta essa dupla temporalidade ao longo da sua existência: *substancial*, num dos níveis, *circunstancial*, no outro.

Insisto: o *arquitecto* não inventa a *casa*.

A *casa* é uma *matéria* que atravessa um largo período da história de uma cultura e cuja *estrutura* ele deve desdobrar até descobrir a sua vocação para criar uma casa em particular. A *casa* é um conceito que habita a nossa mente e que se define como um jogo cujas regras se estabelecem na permanente relação entre o *global* e o *local*, entre as *partes* e o *todo*, entre o *universal* e o *particular*, entre o *complexo* e o *evidente*, entre o *comensurável* e o *incomensurável*, e que apenas se pode compreender no âmbito do *projecto*.

Os *modelos* não apresentam valores absolutos, nem formas arquetípicas representáveis por uma imagem ou por um *desenho*.

Num tempo como o nosso, em que vem enfraquecendo a possibilidade (ou a necessidade) de construir paradigmas férreos aos quais associemos uma lógica de verdades últimas e de valores absolutos, temos de saber lidar com a dinâmica da verdade circunstancial e do valor relativo das nossas crenças. A própria noção de *modelo*, como, de um modo geral, a de qualquer conceito que remeta para questões substanciais, cobre um campo semântico cada vez mais vasto e a sua definição depende cada vez menos do âmbito disciplinar em que é referido.

É significativo que, de alguns anos a esta parte, os «-ismos» tenham dado lugar aos «-dades», revelando assim uma nítida desvalorização da <u>classificação</u> das coisas em termos definitivos (sempre dependente do enquadramento em sistemas universais e da partilha dos valores que definem tais sistemas), em favor de uma <u>avaliação</u> da capacidade de ser qualquer coisa em qualquer sistema. Num tempo em que não há um *fundo* estável que permita tomar, com a mesma estabilidade, um *objecto* por *modelo*, o seu

valor encontra-se na nossa capacidade de lhe atribuir um significado arquitectónico na migração entre *fundos*.[155]

[155] Philippe Boudon, autor que aborda esta problemática de modo sistemático, parte de algumas definições simples e genéricas do conceito de *modelo*, evoluindo no sentido de uma maior complexidade quando associado à *arquitectura*, mais concretamente ao «fazer arquitectura». Numa dessas definições ele propõe o significado que o *modelo* tem para o pintor: «*On peut bien prendre la pomme comme exemple de modèle pour le peintre, mais elle n'est pas* par nature *un modèle, hors de l'opération de peinture qui la prend pour modèle. Autrement dit, le modèle est opérande d'une opération de copie hors de laquelle il n'existe pas*» (pág.92). Esta afirmação remete, segundo Boudon, para uma questão mais importante, pois a capacidade de um objecto ser considerado como *modelo* pode não depender apenas de qualidades intrínsecas, mas também de qualidades extrínsecas ou atribuídas: o seu valor histórico, social, simbólico, etc. Cfr. Boudon, Philippe, *Introduction à l'architecturologie*, op. cit., Capítulo 4..

3. SUBSTÂNCIA.

«Cuando digo substancia pienso en el amplo caudal del río de la arquitectura. Tal vez existen también fuentes de aguas cristalinas, peo el río es otra cosa, y aprender a entender cómo fluye y desemboca en el mar de la historia es algo obligado para quien en él navega».

Rafael Moneo[I]

3.1 Matéria, material e substância.

O que é que determina o *desenho* de um edifício?

Certamente que é a composição dos seus elementos de construção. Mas não será necessária uma referência «exterior» a esses elementos que institua uma ordem para que essa composição tenha um sentido?

Não é, por exemplo, o *habitar* dotado de uma *estrutura* que designe uma ordem?

Não é então essa *estrutura* um *material* como é cada um dos elementos de construção?

E se o *arquitecto* quiser que os seus edifícios comuniquem a forma de *habitar* que abrigam, não será também a representação dessa comunicação outro *material*?

«(...) de que é feita a coisa da arquitectura?

De matérias organizadas tendo em vista uma certa forma: a forma de habitar; é, portanto, a forma das matérias ordenadas com a finalidade do habitar».

Vittorio Gregotti[II]

Tendo presente o contexto destas palavras de Gregotti — a identificação do território da arquitectura —, o seu significado remete-nos para uma tentativa de demarcação do *saber* do *arquitecto* e do seu respectivo campo disciplinar.

Apesar do grau de indeterminação que a própria expressão «território da arquitectura» tem, Gregotti tentou identificar a especificidade disciplinar da *arquitectura* de modo aparentemente vulgar: procurando definir o seu *objecto*.[156]

No entanto, com o *objecto* que propõe, não circunscreve a *arquitectura* apenas num dos seus aspectos. O *habitar* (heideggeriano) não é redutível a qualquer parte da *estrutura* do *Dasein*.[157] É, pois, na associação da *arquitectura* a este *objecto* que radica a importância da citação de Gregotti.

A especificidade da *arquitectura* é «dar medida»[158] a *matérias* físicas e metafísicas que se relacionam, transformando-se mutuamente.

Aproximando-me da definição proposta por Gregotti, a *arquitectura* é «trans-formação». Não se trata de uma transformação directa exercida sobre um material, mas antes de uma transformação primária com a qual cada *matéria*, seja ela a *pedra* ou uma «forma de *habitar*», adquire um sentido *material* por via de uma interacção com outras *matérias*.

Esta interacção está patente na sobreposição dos termos que Gregotti usou para descrever a constituição da *coisa* da *arquitectura* — *«a forma do habitar»* —, aos meios para alcançar o seu *fim* — «*a forma das matérias com a finalidade do habitar*» —, encerrando o *projecto* num círculo conceptual: aquilo que pode ser considerado como *o objecto* da *arquitectura* é indistinto do que é o seu *fim*.

Não se trata de um expediente.

Antes se trata do reconhecimento que o *habitar* tem uma *forma*, uma *estrutura*, assim como tem uma *forma,* ou uma *estrutura*, cada uma das *matérias* da *composição* arquitectónica.

Significa isto que o *desenho* é determinado, tanto por *materiais* dotados de realidade física, palpáveis e comensuráveis,

---

[156] Para o *arquitecto* a *arquitectura* é *«fazer arquitectura»*. A problemática da definição da *arquitectura* como disciplina por identificação do seu *objecto* é também abordada por Philippe Boudon. A sua ideia é que para o *arquitecto*, o *objecto* da *arquitectura* é o objecto arquitectónico, mais concretamente o seu *fazer*. Cfr. Boudon, P., ibidem, pág. 9.

[157] Como, aliás, Gregotti reconhece e refere. Cfr. ibidem, pág. 49.

[158] Cfr. Muntañola, Josep, *Poética y arquitectura...*, op. cit., pág. 60. Muntañola comenta o ensaio «Construir, pensar, habitar» de Heidegger salientando essa especificidade. Em termos metafísicos, «dar medida» não é uma questão apenas geo-métrica, como diz Muntañola, mas antes essa mesma questão como momento poético que cristaliza as relações estabelecidas entre as várias *matérias* do *projecto*.

como por *materiais* abstractos, tais como princípios compositivos, modelos conceptuais, o desejo do *novo*, a representação do *zeitgeist* ou do progresso, ou, ainda, o carácter simbólico intrínseco da *forma*.[159]

«A matéria da arquitectura é, em grande parte, a cultura arquitectónica num dado momento da história».

Alan Colquhoun[III]

Dada a complexidade das consequências que advêm desta afirmação, recorro a uma metáfora para clarificar o sentido que dou aqui aos termos *matéria* e *material*, e para propor que os *materiais* que determinam o *desenho* são as *matérias* dotada de uma intencionalidade, ou significado arquitectónico.

No campo que um *agricultor* limpa para cultivar, a pedra (*matéria*) adquire um sentido *material* quando a amontoa no muro que separa o campo vizinho.

De modo semelhante, o mesmo campo é uma *matéria* que adquire um sentido *material* quando o *agricultor* decide construir aí a sua casa, mais concretamente, quando pensa como é que a casa se afeiçoa ao terreno, e o terreno à casa. Mas, supondo que o *agricultor* rivaliza com o vizinho um certo estatuto na comunidade, e que por isso considera que a sua casa deverá mostrar exuberância excepcional, então este desejo é outra *matéria* que deve transformar-se noutro *material*...

O problema que se levanta na frase em aberto nesta metáfora, exigiria ao *agricultor* uma solução arquitectónica que não dependeria de um valor em absoluto.

O sentido *material* que se pode atribuir a uma questão de representação não tem obrigatoriamente a ver com o *desenho* concreto da *obra* considerado em si.

Supondo, por exemplo, que todas as casas da comunidade do

[159] A *forma* é dotada de significado pelo simples facto de corresponder a uma figura inteligível em que os seus elementos constituintes se ordenam na obediência do seu sentido. No entanto, quando digo que o carácter simbólico da *forma* é uma qualidade intrínseca, tal não implica que se trate de um significado rígido, mas antes de uma capacidade significante extremamente versátil que varia consoante o sistema em que é considerado.

agricultor são predominantemente horizontais, a sua casa distinguir-se-ia das demais, pelo simples facto de ser vertical.

Mas nem sempre a passagem da *matéria* ao *material* se faz de um modo tão evidente e nem sempre ela depende de níveis tão primários de concretização.

Form follows function; *zeigeist*; *less is more*; *less is bore*; *forme fuit la fonction*... são *matérias* cujo sentido *material* e respectivas soluções arquitectónicas não se propõem de modo a depender da interacção com um determinado contexto, como no exemplo anterior, mas antes como tendo um valor absoluto.

No caso do *minimalismo*, por exemplo, não me parece que seja pacífico aceitar que as suas formas elementares e de compreensão directa, ou que a ausência de referências a valores extrínsecos em favor de um «eterno presente» e de uma autonomia a todos os níveis, sejam a expressão clara de uma doutrina que defende a «máxima tensão formal e conceptual» com o recurso ao menor número de «gestos».[160]

Pense-se, por exemplo, na estratégias de redução do *desenho* a formas elementares e no conjunto de artifícios necessários para conquistar essas imagens.

Pense-se, ainda, que a opção pelo imediatismo da imagem se faz muitas vezes à custa da resistência e da durabilidade da própria *obra* e que o seu «eterno presente» é na realidade efémero.

Creio, pois, que não é possível separar nitidamente os domínios — físico e abstracto — em que o *arquitecto* opera, nem sequer útil pensar que qualquer aspecto pertencente a um deles se impõe autonomamente como elemento subordinador do *projecto*.

A ideia de que o *projecto* é uma dialéctica entre «motivações (ou pressões) exteriores» e «motivações interiores» (que facilmente se associa à separação tradicional da *arquitectura* em *arte* e *técnica*), parece ter mais sentido num tipo de abordagem enquadrada *a priori* pelo *estilo*, ou pela *linguagem*, ou tendo como

---

[160] Expressão de Montañer, Josep Maria, *La modernidad superada...*, op. cit., pág. 183. No capítulo dedicado ao *minimalismo*, Montañer refere a capacidade atractiva das obras minimalistas em virtude da sua elegância e da sua clareza formal, em contraste com outras vias mais heterogéneas que fundem imagéticas dispares numa mesma obra. Montañer não podia usar termos mais esclarecidos. A «capacidade atractiva», a «elegância» e a «clareza formal» remetem-nos invariavelmente para uma preferência pela *imagem* e para uma relação perceptiva superficial que explica alguns dos paradoxos de uma arquitectura que tem de recorrer a artifícios construtivos que não fazem justiça à sua máxima.

pêndulo de tal dialéctica uma determinada ideologia ou um determinado princípio compositivo.

«O termo técnica deriva do grego technikon. *Isto designa o que pertence à* technè. *Este termo tem, desde o começo da língua grega, a mesma significação que* epistemè *— quer dizer: velar sobre uma coisa, compreendê-la.* Technè *quer dizer: conhecer-se em qualquer coisa, mais precisamente no facto de produzir qualquer coisa. [...]*

Para falar de maneira elíptica e sucinta: technè *não é um conceito do fazer, mas um conceito do saber».*

Martin Heidegger[IV]

No entanto, sabemos que nos estão vedadas a possibilidade de nos despojarmos totalmente da nossa *memória* e a de realizarmos as nossas obras de um modo verdadeiramente orgânico: se tivéssemos que *desenhar* uma borboleta, de pouco nos valeria pensar que ela voa porque tem asas, ou que tem asas porque voa. Provavelmente, a borboleta que desenhássemos voaria em linha recta...

Mais do que afirmar que o *projecto* não pode ter uma fundamentação absoluta e que o *método* é uma ilusão, devemos defender o *projecto* da frieza matemática presente em tais noções, e acreditar na intuição para definir o campo de acção no *projecto*.

A intuição põe-nos em contacto com parâmetros substanciais da *arquitectura*, com as suas *estruturas* sedimentadas no tempo de uma cultura[161] às quais o *projecto* começa por se ancorar de modo a criar a sua própria *substância*, isto é, o conjunto de decisões tomadas e *transformadas* num esquema ou num esquisso desenhado no papel, que permite evocar um determinado relacionamento da *obra* com o *mundo*.

O *projecto* é a *transformação* desta *substância*, ela própria valor seguro mas também condição instável e reelaborável.

---

[161] Cfr. Colquhoun, Alan, *Arquitectura Moderna y cambio histórico...*, op. cit., pág. 68. Aludindo a Tomás Maldonado, Colquhoun refere esta impossibilidade de fundamentação absoluta do *projecto*, assim como a estreita ligação que se estabelece entre «intuição pura» e o recurso a «repertórios tipológicos», entendidos estes não como «quase-forma» (como quase sempre foram interpretados), mas antes como «pensamentos tipológicos» radicados em determinados valores culturais. A este respeito veja-se também Vattimo, G., *Abitare viene prima di costruire*, em Casabella nº485, novembro, 1982. A abordagem de Vattimo orienta-se não só no sentido de criticar a possibilidade de uma fundamentação absoluta do *projecto*, como a de criticar também a possibilidade de uma fundamentação exclusivamente metafísica, com a qual o *projecto* cairia num vazio niilista. Para Vattimo o *projecto* é uma «projecção» das formas «escritas na tradição».

«Nous commençâmes par supposer qu'il n'existait pas de monastère à ce jour. J'étais un ermite qui avait l'idée de socialiser les éléments, de les assembler dans leur complémentarité. Il fallait oublier les termes de moine, de réfectoire, de chapelle, de cellule. Pendant deux semaines nous ne fîmes rien».

Louis Kahn[V]

A *substância* é, no fundo, o que permite uma aproximação inicial ao *desenho* da *obra* como que querendo afirmar a identidade desta, embora não saiba exactamente como o fazer. Num momento, o *desenho* segura a *substância* do *projecto* com uma imagem estável, mas logo esta se precipita num novo relacionamento com o *mundo* e tudo se repensa.

A evolução deste processo é um percurso no sentido da procura daquela identidade, sempre transformando uma *substância* que deseja ser uma identidade possível da *obra*.

3.1.1 Três Mundos.

«L'homme discerne trois grandes choses dans le Tout: il y trouve son corps, il y trouve son âme: et il y a le reste du monde. Entre ces choses, se fait un commerce incessant, et parfois même une confusion s'opère; mais jamais un certain temps ne s'écoule, que ces trois choses ne se distinguent l'une de l'autre nettement. On dirait que leur mélange n'est pas durable, et que cette division doive nécessairement se réveiller, de temps à autre».

Paul Valéry[VI]

O modelo epistemológico proposto por Karl Popper[162], baseado no princípio da falsificação e na interacção de «três mundos»,

[162] As referências a Karl Popper decorrem da consulta da obra já citada, *O conhecimento e o problema corpo-mente*, e de alguns ensaios de um paralelo com o seu modelo epistemológico presentes em alguma da bibliografia consultada, nomeadamente: Arís, Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993. Este autor centra a sua investigação na noção de «tipo» em *arquitectura*, considerando-o como fundamento epistemológico dependente de um vector temporal e cultural/social. Incorre, no entanto, em algumas reduções do modelo epistemológico de Popper ao propor um esquema autónomo dos *três mundos* para *arquitectura*, encerrando o seu *saber disciplinar* num Mundo 3 próprio, isto é, sem a possibilidade de este se transformar por analogias com o *saber* de outras disciplinas.

permite ilustrar, de um modo simples, como é que o *agir* no *projecto* se movimenta como condição simultaneamente cognoscitiva e criativa, transformando uma *substância* constituída por *materiais* físicos e *materiais* metafísicos.

Este modelo baseia-se no reconhecimento de três mundos, ou unidades ontológicas, dotados de existência «real» e identificáveis autonomamente. Podem ser descritos do seguinte modo:

• do Mundo 1, fazem parte os objectos e estados físicos;

• do Mundo 2, fazem parte as nossas experiências subjectivas, os nossos estados mentais ou de consciência;

• do Mundo 3, fazem parte os produtos da mente humana (do qual faz parte o «conhecimento objectivo»[163]) como, por exemplo, enunciados, teorias, argumentos, ideologias, conceitos, princípios ou os «produtos» da *arquitectura*.[164]

Uma das ideias-base deste modelo é que o Mundo 2 existe enquanto interacção entre o Mundo 1 e o Mundo 3. Deixo que sejam as suas palavras a explicá-la:

«Não é possível compreender o mundo 2, isto é, o mundo povoado pelos nossos próprios estados mentais, sem que se entenda que a sua principal função é produzir *os objectos do mundo 3 e ser* influenciado *pelos objectos deste último. Com efeito, o mundo 2 interage não só com o mundo 1 (…), mas também com o mundo 3; e os objectos deste exercem influência sobre o mundo 1 apenas através do mundo 2, que actua como intermediário».*[165]

«Quando observamos uma máquina a nivelar o solo, vemos muito claramente a acção do mundo 3 sobre o mundo 1, pois houve uma planificação prévia, mesmo se aos nossos olhos tudo parece desorganizado. Porém, sabemos que cada movimento da máquina tende a executar um projecto (…). Sendo humanos, estes planos pertencem obviamente ao mundo 3 e actuam sobre o primeiro mundo dos objectos físicos».

Karl Popper[VII]

O Mundo 3 tem, portanto, a capacidade de transformar, ou, pelo menos, de influenciar a transformação do Mundo 1, o mundo

---

[163] *«O conhecimento objectivo consiste em suposições, hipóteses ou teorias, habitualmente publicadas sob a forma de livros, revista ou palestras. Consiste também em problemas não-resolvidos e em argumentos pró ou contra diversas teorias rivais».* Popper, K., ibidem, pág. 22.

[164] Popper inclui a *arquitectura* (assim como outras artes) no mundo 3.

real e material no qual nos movemos.

Uma segunda ideia importante das teorias de Popper é que o Mundo 3 goza de uma autonomia que lhe permite ter uma capacidade evolutiva própria, distinta da dos outros dois Mundos. Significa isso que muitos dos seus «habitantes» surgem de um processo de descoberta e de consequências não intencionais, tal como se descobre um rio: antes de o encontrarmos, já «lá» estava.

Um dos exemplos que Popper dá para esclarecer esta ideia é o da Geometria: produto humano que decorre de um fim prático (medição da terra) e a partir da qual se descobriu uma série de teoremas relativos às figuras geométricas, não sendo, portanto, «invenções» do *homem*, mas que, de qualquer modo, passam a influenciar o Mundo 1 por intermédio do Mundo 2.

Uma terceira e última ideia importante — a lei da falsificação — estabelece que a evolução do conhecimento «*pode ser encarada como uma luta pela sobrevivência entre teorias em competição; apenas as mais aptas sobrevivem, embora possam ser eliminadas a qualquer momento*»[166].

Apesar da brevidade desta descrição das teorias de Karl Popper, creio que apenas com estes dados me é possível esclarecer o paralelo que pretendo estabelecer entre o *projecto* em *arquitectura* e o seu modelo epistemológico e que ilustro com o seguinte esquema:

---

[165] ibidem, pág. 19.

[166] ibidem, pág. 25. O esquema com o qual Popper ilustrava a lei da falsificação é o seguinte: $P_1 \rightarrow TE \rightarrow EE \rightarrow P_2$, no qual «*$P_1$ representa o problema de partida — que poderá ser prático ou teórico; TE é a teoria experimental proposta e destinada a resolver o problema; EE é um processo de eliminação de erros por meio de ensaios e discussões críticas e P_2 representa os problemas finais —os que emergem das discussões e dos ensaios*» (pág. 23). Com este esquema, Popper associa a evolução do conhecimento a um processo em construção permanente comparável à evolução biológica. Eis o que diz a este respeito: «*Podemos aplicá-lo não apenas ao conhecimento, mas à evolução biológica — de certas espécies de mariposa, por exemplo. O problema será de ordem prática para a mariposa, talvez resultante de uma mudança no meio ambiente ou talvez devido à industrialização. Neste caso, TE não representará uma teoria experimental, mas sim uma mutação — uma alteração de cor, por exemplo. EE constitui a eliminação de erros através da selecção natural — até que surja o próximo problema, apenas sobrevivem as mutações mais adequadas. Assim, é possível considerar-se a formação da teoria humana, isto é, do conhecimento objectivo, como algo semelhante a uma* mutação exterior ao nosso invólucro *ou, como é chamada, uma 'mutação exossomática'. Neste aspecto (mas não em todos), as teorias são como instrumentos, já que os instrumentos se assemelham a órgãos exossomáticos. Em vez de desenvolvermos olhos melhores, criamos binóculos e óculos; em vez de desenvolvermos melhores ouvidos, produzimos microfones, altifalantes e*
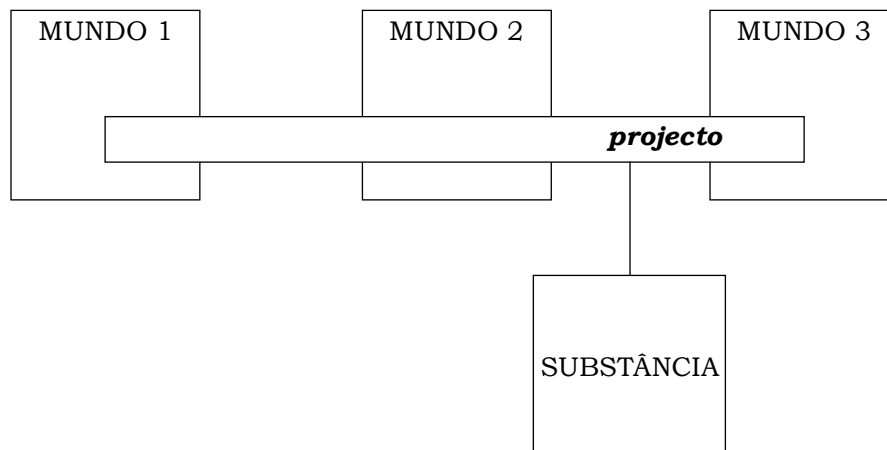
figura 1: paralelo entre o *projecto* e modelo epistemológico de Karl Popper.

•

Uma primeira conclusão que decorre deste paralelo, é que o *projecto* só pode ser concebido enquanto interacção dos três Mundos. Além disso, gozando cada Mundo de autonomia, o *projecto* cruza o tempo da criação da obra que está a conceber, com o tempo da evolução e da transformação de cada Mundo isoladamente.

«Lo que significa, por ejemplo, que en el arco temporal entre ideación y ejecución ciertas condiciones tienen que quedar inalteradas. El tiempo del proyecto se superpone entonces al tiempo de la situación real que el proyecto mismo tiende a modificar».

Franco Purini[VIII]

Relativamente ao *arquitecto* — Mundo 2 -, tanto o Mundo 1 como o Mundo 3 são uma herança que ele transformará com as suas obras, pelo que à autonomia de cada um dos Mundos, corresponde também um processo histórico de transformação independente de cada arquitecto.

Além disso, o Mundo 2, interagindo com os outros dois Mundos, também se transforma.

No esquema da página anterior falta, portanto, um vector temporal que, associado a cada um dos Mundos, permite ilustrar de um modo simples uma questão fundamental da *concepção* e que se relaciona com o «pensamento tipológico» associado às várias «formas de habitar».

Considerada a *tipologia* como um processo histórico, cultural e

---

auxiliares de audição; e em vez de desenvolvermos pernas mais rápidas, fabricamos automóveis» (pág. 25-26).

social de consolidação da *estrutura* de uma «forma de habitar», o seu valor é o de permitir evocar *materiais* «objectivos» e consensuais para o exercício da *arquitectura*: se o que na *arquitectura* tem um valor substancial é o que perdura apesar das suas transformações, então é no Mundo 3, ou numa «região» do Mundo 3, que os *tipos* têm a sua morada.

Relativamente ao esquema que ilustra o paralelo entre o *projecto* e o modelo epistemológico proposto por Popper, o *projecto* é uma interacção entre os três mundos, isto é, um jogo permanente de relações e influências recíprocas entre os diversos *materiais* que determinam o *desenho* de cada *obra*. Contudo, há uma diferença básica entre a associação deste modelo epistemológico à actividade cognoscitiva propriamente dita (o *conhecimento*), e a sua associação ao *projecto*:

- o conhecimento evolui «desdobrando-se»;
- o projecto evolui «encerrando-se».

•

O que me permite uma segunda conclusão deste paralelo com o modelo epistemológico de Popper: o *agir* no *projecto* é (em termos metafóricos) uma procura de *lugar* e de *identidade*.[167]

Para aceitar esta ideia temos de imaginar:

- que a «caixa» do *projecto* da figura 1 é uma forma volúvel desejosa de adquirir uma forma estável;
- que as partes dessa «caixa» que intersectam o Mundo 1 e o Mundo 3 são inicialmente permeáveis e que ao longo do *projecto* se movimentam à procura de elementos para se fixarem e se tornarem impermeáveis;
- que os esquissos que trabalhamos no *projecto* e representam o «*vir a ser*» da *obra* são o suporte gráfico (necessário) da *substância* que transformamos e que é, na verdade, a representação daquela *interacção* entre os Três Mundos.

•

[167] Assim como o é a própria *arquitectura*. Popper situava os «produtos» da *arquitectura*, assim como os das demais artes, no Mundo 3 por serem produtos da mente, no entanto, também lhes concedia lugar no Mundo 1 pela sua dimensão física: aquilo que num edifício é determinado pelas leis da natureza (da mesma maneira que o é num monte de calhaus), pertence ao Mundo 1. Porém, um edifício é também intermediário de alguns estado mentais, estando assim relacionado com o Mundo 2. Mas no que diz respeito à *concepção*, tudo vêm do Mundo 3: a lei da gravidade, o prazer estético e a funcionalidade têm os seus correspondentes teóricos que regulam o *agir* no *projecto*. Devo agradecer algumas explicações sobre esta problemática ao

Uma última conclusão que decorre deste paralelo com o modelo epistemológico de Popper é que a relação *desenho/matéria*, isto é, os factores que determinam o *desenho* de uma *obra*, TAMBÉM só podem ser entendidos como interacção entre o Mundo 1, o Mundo 2 e o Mundo 3. Retomo uma fórmula de Popper que já citei — «criar é dar e receber» — para poder explicar esta ideia.

Nesse preceito, o *arquitecto* deve «*saber dar*» e «*saber receber*».

«Quando Einstein disse 'o meu lápis é mais inteligente do que eu', quis dizer que utilizando tal objecto chegava a resultados imprevistos. Tinha razão, pois é precisamente por isso que fabricamos lápis e que os usamos. Se o progresso fosse o mesmo que dispuséssemos ou não deles, não os utilizaríamos».

Karl Popper[IX]

A relação entre forma[168] e *função* (pensando aqui a *função* como uma *matéria* do *projecto*) não pode ser descrita de um modo linear e matemático, nem sequer reduzida apenas a questões métricas e utilitárias.

«Yo creo que estas identificaciones entre forma e función — que son fruto de ese período tenebroso, en parte incluso fecundo, de la historia de la arquitectura, en el que los estudios ergonométricos son considerados poco menos que la Biblia — son extraordinariamente limitativas porque colocan al hombre en el centro del mundo. Fíjemonos en el Vaticano, donde las barandillas de la terraza tienen dos metros de altura... ¡No dependen de la medida humana, sino del contraste con todos los elementos de lo edifício, que implican diferentes lógicas dimensionales!»

Álvaro Siza[X]

O próprio conceito *função* reenvia-nos para outros conceitos, fazendo parte de uma *estrutura* alargada, uma rede conceptual não redutível a qualquer um dos seus parâmetros isoladamente.

Neste caso, a questão será a de não opor o *desenho* apenas à

---

professor Júlio Sameiro nas nossas «conversas electrónicas».

[168] Mantenho aqui o termo «forma» pelo facto de ser nesses termos que correntemente se faz a associação deste binómio. Contudo, o seu significado aqui é o de *desenho*.

função. Aliás, a questão é a de desacreditar essa dialéctica porque, tal como qualquer outra *matéria*, a *função*, considerada em si, carece de um significado *material*.[169]

«Le programme donné et la traduction architecturale qu'on en fait doivent procéder de l'esprit de l'homme, non du programme».

Louis Kahn[XI]

O *desenho* já seguiu a *função* (funcionalismo) e já fugiu dela assustada (deconstrutivismo). Mas o que em qualquer um dos casos ele segue, é a crença em certos ideais e em certos valores tidos como universais e absolutos.

Podemos pensar que esses valores e esses ideais são o *estilo*, um espírito de missão para a construção de um mundo melhor para uma sociedade melhor, que «*menos é mais*» ou que «*menos é chato*».

O significado de qualquer um deles é o de focalizar o *agir* antes mesmo de ele actuar; de fazer pensar a *arquitectura* na relação com o *mundo* através de um espaço conceptual que filtra e enquadra o *agir* numa imagética correspondente a cada um desses valores, ideais ou princípios compositivos.

No caso do deconstrutivismo, por exemplo, a contradição à qual conduz a sua própria teoria, é uma expressão clara de que estamos a perder a identidade deste espaço conceptual, uma perda que tem um significado paradoxal, pois pode ser entendida como uma ampliação desse espaço, contendo agora ambos os pólos dos binómios do pensamento dualista e simétrico da ciência moderna.

O valor (ou o conceito) que o deconstrutivismo pretende estiolar é o de *ordem*, criando assim um espaço conceptual que define uma imagética da *não-ordem* (para não referir o *caos*)

---

[169] Cfr. Boudon, P., *Introduction à l'architecturologie*, op. cit, pág. 132. Boudon trata esta relação de várias *matérias* em termos escalares. Dada a simplicidade de um dos exemplos que propõe para esclarecer a sua ideia, merece que faça aqui a sua transcrição: «*Demandons-nous comment est mesuré un objet simple que le bassin parallélépipédique d'une piscine. Pour ne prendre d'abord que la longueur et la largeur de la piscine, elles ne sont pas mésurées sur le même mode: la pertinence de la mesure de la largeur renvoie à la possibilité de laisser passer des nageurs à l'intérieur de bandes qui leur permettent de ne pas se rencontrer; la pertinence est ici une échelle fonctionelle. La longeur, elle, 25 mètres ou 50 mètres, correspond à une norme décidée au sein de la société et l'échelle fonctionelle n'en constitue pas cette fois la pertinence (...). L'échelle la plus appropriée (...) est l'échelle socio-culturelle. La profondeur du grand bassin relève encore d'une pertinence différente: permettre au plongeur de ne poas toucher le fond. Appelons échelle technique la pertinence de la mesure choisie*». Neste exemplo de Boudon, podemos considerar que a *função* da piscina, enquanto parâmetro do *projecto*, ou enquanto *matéria* do *projecto*, é, na verdade, um sistema complexo de relações entre outros parâmetros, cada qual com a sua capacidade de ser um referente de «escala» do

independente do valor que critica. No fundo, prolonga a relação entre *significado* e *significante* da linguística que o «guru» do deconstrutivismo (Jaques Derrida) evita, procurando situar os seus discursos numa posição intermédia às duas faces do signo linguístico.[170]

As noções de *ordem* e de *não-ordem* não são traduzíveis com arquétipos ou imagens (aí reside a contradição do deconstrutuvismo). A *ordem* é um estado «relacional», tal como é o conceito *função*.

O problema que se coloca com a indefinição da identidade de estruturas (extrínsecas) que focalizem o *agir* no *projecto*, é também o da indefinição da identidade dos espaços conceptuais correspondentes. Mas o *agir* no *projecto* jamais corresponderá a um «pensamento radicalmente horizontal»[171], em que cada desenho num papel tenha que reinventar o *mundo*.

O processo de secularização (Vattimo) que herdámos da modernidade é um processo que debilita algumas das «estruturas fortes»[172] às quais o *agir* no *projecto* se apoia para criar a substância da sua acção transformadora. Penso, no entanto, que não caminhamos para um vazio absoluto de referentes (o «fim da metafísica», segundo Vattimo), mas antes para uma condição em que a *arquitectura* pode ser pensada em torno de núcleos

---

desenho.

[170] Cfr. Lechte, John, *Fifty Key Contemporary Thinkers*, Routledge, 1994, pág. 108. O autor conta uma pequena anedota a propósito da primeira exposição pública do conceito com o qual Jaques Derrida designa essa posição intermédia — «différance»: «*At the first extended presentation of* différance *at the Sorbonne in 1968, an astute listener remarked, albeit with some regret, that, 'In your work, the expression is so important that the attention of the listener is constantly divided and directed, on the one hand, to your way of talking, and on the other, to what you want to say'. Derridad responded by saying, 'I try to place myself at a certain point at wich... the thing signified is no longer easily separable from the signifier'.*

[171] ibidem, pag. 101-105 e 217. O «pensamento horizontal» é, segundo o autor, inaugurado por Nietzshe e o modo mais fácil de o compreender é por oposição ao «pensamento vertical». As características essenciais do «pensamento vertical» são a separação da verdade de um conceito relativamente à realidade à qual se reporta (casos do platonismo e do idealismo,) e a fundamentação na dialéctica entre *sujeito* e o *objecto* para explicar a relação do *homem* com o *mundo*. Por seu turno, o «pensamento horizontal» não reconhece as categorias de autonomia e de identidade. Por esse motivo o «pensamento horizontal» é anti-idealista — «*Any essentialism or teleology, as versions of idealism, have to deny one or more aspects of life in order to be coherent*» - e não concebe que uma coisa possa ser considerada «em si», mas apenas na relação com o *mundo*. Por isso, o «pensamento horizontal» é um pensamento poético: «*Art thus becomes equivalent to a recognition that life is unknowable in terms of any ultimate truth, as implied by an idealism metaphysics. This is life seen as tragedy*».

[172] A secularização é um conceito associado à modernidade que significa, para Vattimo, uma «*relação de proveniência de um núcleo sagrado do qual nos afastámos e que, todavia, permanece activo mesmo na sua versão «decaída», distorcida, reduzida a termos puramente mundanos*» (pág. 9). Além disso, a secularização está relacionada com «'fim da modernidade', ou, em todo o caso, a sua crise», que «*trouxe também consigo a dissolução das principais teorias filosóficas que julgavam ter liquidado a religião: o cientismo positivista, o historicismo hegeliano e depois marxista*» (pág. 17). Como consequência, «*tanto a crença na verdade 'objectiva' das ciências experimentais, como a fé no progresso da razão com vista a um pleno esclarecimento, surgem, precisamente, como crenças superadas*» (pág. 18). O sentido evolutivo da secularização tende, segundo Vattimo, para o «fim da metafísica» no qual o *ser* é pensado em torno «debilitamento das estruturas fortes, da suposta peremptoriedade do dado real 'exterior' (...)» (pág. 26). Cfr. Vattimo, Gianni, *Acreditar em acreditar*, relógio d'água, Lisboa, 1998.

substanciais que já não podemos representar com uma imagem ou valorizar como uma identidade clara.

A *forma*, o *lugar* e o *habitar*, são conceitos que nos remetem para uma noção da *arquitectura* que considera o factor *tempo* como seu traço constitutivo fundamental. O seu valor é o de apresentar, no *projecto*, uma *estrutura* intrínseca da *arquitectura*, revelando-se assim como elementos fundamentais e substanciais da *arquitectura*.

Citações laterais de Notas para uma fenomenologia do *projecto.*

1. UNIDADE.

I Citado em Muntañola, Josep, *Poética y Arquitectura. Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981, pág. 72.
II *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 1996, pág. 239.
III *As Cidades Invisíveis,* Editorial Teorema, 1990, pág. 85.
IV *Silence and Light*, em AA. VV., *Kahn: Libraries*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pág. 138.
V *A Poética do Espaço*, op. cit., pág. 6.
VI ibidem, pág. 217.
VII *Metadiálogos*, Gradiva, Lisboa, 1989, pág. 55.
VIII *Alvar Aalto: Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bolonha, 1991, pág. 138.
IX *Citado em Barth, Britt-Mari, O Saber em Construção. Para uma pedagogia da compreensão, Intituto Piaget, Lisboa, 1996, p. 66.*
X Citado em Huet, Bernard, *L'Enseignement du projet d'architecture*, op. cit., pág. 87.
XI Da compilação de textos em Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio...*, op. cit., pág. 496.
XII Citado por Alexandre Alves Costa em *A Construção da Geometria*, Architécti 18, Ano V, Mai/Jun/Jul, pág. 64.XIII *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 39.
XIV Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1996, pág. 404-405. Já no parágrafo que antecede a frase citada, os autores referem, a propósito da «desterritorialização» do *homem* — processo ao longo do qual a *máquina* tem vindo a ganhar uma autonomia relativamente ao próprio *homem* —, referem, dizia, a necessidade de substantivar o *homem* e a sua relação com o *real* por via da ideia de que o *homem* e as máquinas que ele produz constituem uma *máquina*; e pela ideia de que existe um «*phylum maquínico*» que antecede a realização de utensílios pelo *homem* para com eles se constituir numa *máquina*: «*Já não se trata de confrontar o homem e a máquina para avaliar correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis entre ambos, mas de os fazer comunicar entre si, para mostrar como o homem constitui uma só peça com a máquina, ou constitui uma só peça com outra coisa para constituir uma máquina. A outra coisa pode ser um utensílio, ou mesmo um animal, ou outros homens*».
XV Da compilação de textos «Arquitectos falam de arquitectura» em Jacobs, David, *Arquitectura*, Editorial Verbo, Lisboa . São Paulo, 1978, pág. 170.
XVI *Trienal de Sintra – Arquitectura e Paisagem*, em Jornal da Terceira Trienal de Arquitectura de Sintra, n.º 2, Junho de 1998.
XVII *O conhecimento e o problema corpo-mente,* Edições 70, Lisboa, 1997, pág. 35.
XVIII Citado em Reichlin, Bruno, *Cette belle pierre de Provence. La Villa Mandrot*, em AA. VV., *Le Corbusier et la mediterranée*, Éditions Paranthèses, Marselha, 1987, pág. 135.
XIX Extracto de *Conversaciones con Rafael Moneo...*, em El Croquis 64, op. cit., pág. 23.
XX «*A ambição à obra anónima*», numa conversa com Paulo Pais, em *Eduardo Souto Moura*, Blau, Lisboa, 1994, pág. 28.

2. TRANSFORMAÇÃO.

I *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, op. cit., pág. 71-72.
II *A Poética do Espaço*, op. cit., pág. 20.
III *Eupalinos...*, op. cit., pág. 30.
IV Extracto de *Salvando las turbulencias...*, em El Croquis 68/69, op. cit., pág. 11.
V ibidem, pág. 12.
VI Citado por Curtis, William, *Álvaro Siza: una arquitectura de bordes*, em El Croquis 68/69, op. cit., pág. 39.
VII Extracto de *Salvando las turbulencias...*, ibidem, pág. 13.
VIII *Vers une Architecture*, op. cit., pág. 173.
IX *Desenhos de arquitectos*, em Arquitectura Portuguesa 8, Ano II, 5ª série, Jul/Ago 1986.

3. SUBSTÂNCIA.

I Extracto de *Conversaciones con Rafael Moneo...*, em El Croquis 64, op. cit., pág. 20.
II *O Território da arquitectura*, op. cit., pág. 27.
III *Arquitectura Moderna y cambio histórico...*, op. cit., pág. 126.
IV *Língua técnica e língua de tradição*, op. cit., pág. 21-22.
V *Propos sur l'architecture, em Silence et lumière, choix de conférences et d'entretiens 1955-1974, Éditions du linteau, Paris, 1996., pág. 157.*
VI *Eupalinos...*, op. cit., pág. 81.
VII *O conhecimento e o problema corpo-mente*, op. cit., pág. 31.
VIII *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., pág. 58.
IX *O conhecimento e o problema corpo-mente*, op. cit., pág. 131.
X Extracto de *Salvando las turbulencias...*, em El Croquis 68/69, op. cit., pág. 14-15.
XI *Propos sur l'architecture*, em Silence et lumière..., op. cit., pág. 161.

III. Abertura.

Abertura

«(...) um quadro. Dispomos de uma parede: onde o penduramos? No centro, evidentemente. Não, noutro sítio qualquer: à direita, à esquerda, mais acima ou mais abaixo, em qualquer parte menos nessa. No meio, divide a parede em partes iguais, diminui-lhes as dimensões visuais e banaliza-as. O quadro parece ficar emoldurado e isolado pela parede, quando podia «abrir» o compartimento e aumentar-lhe o espaço para respiração».

Bruno Zevi[I]

•

O espaço do globo terrestre está a converter-se numa forma instável e indefinida que serve de fundo a várias bolsas de tempo que coabitam uma mesma região e que a qualquer momento podem dissolver-se, misturando-se entre elas.

Num mesmo lugar existem vários tempos.

Mas não será essa a condição normal do mundo?

Não terá sido sempre assim?

Constrói-se em Espanha dois museus.

Um deles, é visitado por James Bond e será visto por milhões de pessoas nas salas de cinema.

Bilbau, uma cidade localizada num lugar concreto, participará do imaginário dos seus antípodas através das imagens seleccionadas pelas objectivas dos *media*.

O outro, agarrou-se à *cidade* e viajará com ela no tempo, com o tempo que com ela criou. Santiago de Compostela é outro lugar concreto de Espanha, mas que há vários séculos participa do imaginário de habitantes distantes, reunidos por uma fé comum.

Constrói-se em Lisboa com o pensamento em Manhattan.

Constrói-se em Seixo de Mira à beira do século XXI mas o tempo dessa vila não é apenas esse.

Numa economia rural de (quase) auto-suficiência, surgiu uma casa de praia para uma família que intersecta múltiplos tempos e múltiplos valores culturais.

O tempo em sintonia com o «XXI» do século que a abeira está,

não muito longe de si, na praia mais próxima de Madrid.

Constrói-se em Coimbra.

Cidade que divide a sua identidade por entre a «cidade-museu turística» e a «cidade do *saber* universal». Também esta cidade se situa num lugar concreto. Mas também esta cidade é, desde sempre, o ponto de confluência de várias culturas pertencentes a outro lugares: no reino que se construía na sua história, oscilando fronteiras, cruzou o norte de Portugal, cristão, com o sul do mundo muçulmano e com o oeste de um mundo em aberto que seria também conquistado.

Constróiem-se também ideias em folhas vegetais nos lugares concretos que são uma escola ou um escritório. Mas o pensamento é aguerrido e flui num mundo paralelo imaterial de imagens de revistas que se degladiam entre si na esperança de vender o mais que podem a melhor fotografia e o melhor artigo.

Mas não terá sido sempre assim?[173]

•

Qual é a particularidade do nosso tempo?

O *Astrónomo* de Joahnnes Vermeer é um quadro e uma cena que associo, metaforicamente, à condição contemporânea do *arquitecto* na sua relação com o *mundo*. Trata-se de uma daquelas imagens que nos seduz por razões que não sabemos explicar à partida, mas cuja leitura, livre, pela falta de dados do seu autor e dos seus propósitos, nos abre a porta à imaginação.

O desenvolvimento da ciência a partir do século XVII conduziu ao conhecimento do «infinitamente grande» e do «infinitamente pequeno», colocando o *homem* num espaço intermédio, com a distância visual[174] e com o espírito analítico que a ciência lhe exigia, a criar uma herança, que é a nossa, de séculos de habituação intelectual a considerar a própria ciência como

---

[173] Cfr. Larson, Magali Sarfatti, *Patronage and Power*, em *Reflections on architectural practices in the nineties*, Princeton Architectural Press, organizado por William Saunders, New York, 1996. Neste artigo o autor faz essa leitura dos tratados de arquitectura como forma dos arquitectos criarem uma sintonia de valores e de códigos estéticos com os seus mecenas. Além desse tema, o artigo expõe uma leitura da arquitectura desde o Renascimento segundo uma dialéctica entre forças antagónicas: a autonomia desejada pelo o arquitecto e heteronomia relativa a quem tem o poder para construir.

[174] Em 1608 e em 1609 foram produzidos, respectivamente, o primeiro telescópio e o primeiro microscópio. A atribuição da invenção de cada um deles é incerta, havendo quem afirme que ambos foram inventados na Holanda, e que no caso do microscópio, o seu inventor foi Antoni Leeuwenhoek, conhecido de Vermeer. Cfr. *Joahnnes Vermeer*, documentário realizado por Michael Gill, prod. Malone Gill, © LWPT, 1996.

paradigma da «certeza».

Nesse contexto, a dicotomia que concebia a capacidade criadora do *homem* segundo dois pontos de vista distintos — a *arte* e o dionisíaco, num dos pólos, a *ciência* e o apolíneo, no outro — era uma ordem do *mundo* que nele permitia também situar a *arquitectura* enquanto dialéctica entre ambos. Num dos lados, a implacabilidade da *razão*, no outro, o reino dos significados e dos valores simbólicos.

No entanto, seria a partir dessa oposição que o *lugar* da *arquitectura* no *mundo* começaria a ser questionado.[175]

É nessa revolução que vejo o *Astrónomo* de Vermeer como metáfora da nossa condição.

Tanto quanto se sabe, Vermeer usava uma câmara escura para criar a luz especular dos seus quadros. Além disso, as cenas e os temas por ele retratados são situações banais do quotidiano. Contudo, as suas pinturas superam essa banalidade e atingem uma condição de monumentalidade, dando uma sensação invulgar de irrealidade ao real mais aparente e vulgar.

O «rigor» de uma representação quase fotográfica, ombreava com uma capacidade de situar o valor artístico da *pintura* no «lugar concreto» que é a tela de um quadro.

Além disso, no caso da cena representada, o *Astrónomo* tenta perceber o universo com o globo celestial que tem à sua frente. Mas o confronto é directo: ele não se limita a olhá-lo, distante e especulativo, ele toca-o com a mão.

•

A revolução da arquitectura moderna implicou a negação do *estilo* para desse modo permitir um contacto directo com o «mundo da vida», encontrando as suas razões com espírito de missão na construção de um mundo melhor para uma sociedade melhor. Mas negando o *estilo*, criava também um novo tipo de relacionamento entre duas condições antagónicas (ainda que «normais») da

---

[175] Na sua análise ao *Parere sull'architettura* de Piranesi, Tafuri vê as primeiras manifestações de contestação à arbitrariedade da «escrita arquitectónica» (pág. 54), e a intenção «*en destacar el nacimiento, necesario y terrorífico, de una arquitectura carente de significado, desligada de todo sistema simbólico; de todo 'valor' ajeno a la propia arquitectura*» (pág. 50). Cfr. Tafuri, Manfredo, *La Esfera y lo Laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, nomeadamente o capítulo *El arquitecto loco.*

arquitectura: as relações entre o *universal* e o *local*[176], e entre a *autonomia* e a *heteronomia* do exercício da *arquitectura*.

Na primeira dessas condições, o *estilo* correspondia a um valor aceite como universal, com princípios formais e estéticos estabelecidos que permitiam, apesar das suas transformações, a sua própria continuidade por via da transmissão de um *saber* mais ou menos normativo e independente de cada indivíduo. Além disso, afeiçoando-se às circunstâncias de cada *lugar* ou impondo a sua regra, o *estilo* representava uma ordem da relação da *arquitectura* com o *mundo*, estabelecida na diferenciação da identidade de cada um dos pólos do binómio *universal* - *local*.[177]

Na segunda dessas condições, o reconhecimento do valor universal do *estilo*, ou do carácter representativo de vários estilos associados a valores políticos e sociais (caso do eclectismo do século XIX), estabelecia (e estabelece) um espaço de referência comum ao *arquitecto* e à sua clientela, ou aos seus mecenas, criando, além disso, um enquadramento para o próprio desejo de autonomia e de liberdade do acto criativo no *projecto* por parte do *arquitecto*.[178]

Em conjunto, estas duas condições definem o *estilo* como um meio que permitia (ou permite), circunscrever o campo de acção do *arquitecto* e atribuir um carácter representativo ao estatuto de *arte* da *arquitectura* enquanto valor cultural.

Com a arquitectura moderna, o *arquitecto* começou a lidar como um conjunto circunstâncias que cruzam vários vectores e vários parâmetros, cuja influência se intensifica a partir do século XIX. Foram as transformações técnicas no âmbito da construção, a necessidade de repensar a *cidade* a novas escalas, o surgimento de novos tipos de edifícios, as transformações sociais e económicas, que, no conjunto, faziam com que a *arquitectura* se fosse

---

[176] A relação entre o *universal* e o *local* pode ser entendida numa relação da *arquitectura* com o espaço físico e cultural, como pode ser também entendida no âmbito do *projecto* enquanto relação entre um sistema de auto-referenciação universal (a disciplina, ou a *teoria* do *mundo clássico*, por exemplo) e a prática da *arquitectura* no caso a caso da circunstância.

[177] É também esse o entendimento de Norberg-Shulz em *L'Art du Lieu*: *«(...) l'architecture des styles est doublement art du lieu: expression générale et locale, elle unit des régions et des lieux différents, transmettant que le monde est partout le même sans être jamais pareil»*. Cfr. Norberg-Shulz, C., *L'Art du Lieu...*, op.cit., pág. 231. Esta relação entre o *universal* e o *local* pode ser entendida, além da relação da *arquitectura* do *estilo* (expressão de Norberg-Shulz) com o *local*, como oposição entre *arquitectura* e «não-arquitectura».

[178] Caberia pensar aqui novamente na sentença de Valéry: «A maior liberdade nasce do maior rigor».

posicionando *mais naturalmente no meio das pessoas*[179].

A relação entre *autonomia* e *heteronomia* passa então a enquadrar-se num contexto cada vez mais complexo e heterogéneo, obrigando a que a definição do campo de acção do *arquitecto* passe a ser uma das tarefas do seu *agir*, uma vez que não é previamente definido.

Além disso, a relação entre o *universal* e o *local* deixa de poder ser pensada de um modo genérico como o era com o *estilo*. Essa relação passa a depender, de certo modo, das visões de cada arquitecto, ou dos elementos da composição arquitectónica das obras nos quais for considerado.[180]

No seu conjunto, a transformação das relações entre o *universal* e o *local*, e entre a *autonomia* e a *heteronomia*, significariam o início de um processo que, aludindo à teoria dos três mundos de Popper, faz com que o *projecto* e a própria representatividade intrínseca da *arquitectura* (uma representação «*em si*» e «de si», como valor cultural) deixem de se situar predominantemente no Mundo 3, para passarem a ser uma *interacção* entre todos.

•

Embora a arquitectura moderna tenha exposto o *arquitecto* ao *real*, a complexidade deste foi abordada com um olhar subordinado aos valores que a modernidade queria ver representados, mas que simultaneamente ela própria ia desgastando.

O *agir* no *projecto* era precedido pelo *zeitgeist* ou pelo *novo*, e pela imagética entretanto criada que representava esses valores, proporcionando assim um espaço conceptual auto-referencial.

Desse modo, a arquitectura moderna constituía-se como um processo no qual a sua condição de *arte* era pensada como uma dialéctica entre os valores estéticos que a representavam enquanto tal e as forças «exteriores» associadas ao *real*, o que significa que o

---

[179] Adopto esta expressão do arquitecto Fernando Távora para designar uma condição mais «terrena» da arquitectura. Cfr. *Coisa Mental, Fernando Távora*, entrevista conduzida por Jorge Figueira, em Unidade nº3 - Arquitectura ou chuva, AEFAUP Junho, Porto, 1992, pág. 102.

[180] Mies van der Rohe e Le Corbusier, por exemplo, dão respostas diferentes a este respeito. No Estados Unidos, Mies prolongou a sua arquitectura (ou encontrou mesmo o lugar fecundo para as suas ideias). Le Corbusier, ainda que introduzindo algumas diferenças nas suas obras consoante o *lugar* (Chandigard ou Rio de Janeiro, por exemplo), mantém alguns princípios formais dos seus cincos pontos.

agir no *projecto* continuaria a ser mediado, ou precedido, por um conjunto de valores, normas ou preceitos, que embora não constituíssem um corpo disciplinar (no sentido que a *teoria* tinha no *mundo clássico*), continuavam a dar um sentido à autonomia da *arquitectura* enquanto signo social e cultural, assim como a circunscrever o campo de acção de cada arquitecto.[181]

Na definição desse espaço conceptual que medeia o *agir* no *projecto* na relação com o *real*, Alan Colquhoun, na compilação de ensaios que tenho citado, foi mais longe, ao caracterizar a prática arquitectónica no período entre os anos 60 e 75:

«Por mucho que la arquitectura derive su historicidade de su propia tradición interna, por otro lado, para realizarse depende inevitablemente de la «ocasión». Y las ocasiones que la vida social moderna proporcionaba para el simbolismo inherente en los sistemas de reglas de la arquitectura clásica son muy raras. De esta manera podemos ver cómo se está desarollando una separación, no sólo entre la arquitectura y los modelos ideológicos en el sentido más amplio, sino también entre la arquitectura y aquellas ocasiones que una actitud realista puede aceptar como adecuadamente 'arquitectónicas'. Y así de una situación en la que el estilo se presentaba como algo que tenía que ser superado hemos pasado ahora a una situación en la que todo es 'estilo', incluyendo las formas del mismo Movimiento Moderno; se trata de um eclecticismo más arbitrario que el del siglo XIX, ya que entonces, al menos, las opciones estilísticas estaban basadas en su capacidad para representar ciertas ideias políticas, filosóficas y religiosas».[182]

•

Mas a verdadeira transformação a que a arquitectura moderna haveria de conduzir, só hoje se começa a manifestar de um modo evidente e complexo que, assim o creio, se traduz no modo como o nosso pensamento age no *projecto*.

Essa transformação pode ser lida a partir da noção de *secularização* proposta por Vattimo associada à *arquitectura* — o desgaste de valores meta-históricos e do *novo*, e o debilitamento da «estruturas fortes» —, mas também pode ser entendida como uma

---

[181] As obras dos «mestres» do Movimento Moderno são, de algum modo, o exemplo dessa delimitação de interesses ou de valores. Os *cinco pontos* de Le Corbusier (ainda que transgredidos por ele próprio), ou o *less is more* que se atribui a Mies van der Rohe, são, do ponto de vista do *projecto*, princípios que determinam, *a priori*, um conjunto de factores a partir dos quais cada obra deveria ser concebida. Além disso, a utilidade e a operatividade de tais princípios revelam-se tanto maiores, quanto mais tivermos em consideração que o número de parâmetros com os quais o *arquitecto* passaria a lidar no *projecto* era tendencialmente crescente. Não se trata apenas da revolução impulsionada pelo novos materiais e sistemas de construção, mas também o facto das ideias de cada arquitecto passarem a ser cada vez mais confrontadas, *in situ*, com as circunstâncias de cada *lugar* e participarem simultaneamente com uma cultura arquitectónica «global». Por esse motivo é que Le Corbusier, quando foi de armas e bagagens para Chandigard, teve de «*pôr todas as ideias de novo na fornalha em vez de as pôr no frigorífico*».

transformação lenta, profunda, que afecta o nosso modo de ser e o modo de nos relacionarmos com o *mundo*, provocada pela influência que a sua complexidade exerce hoje sobre nós, fazendo crer que a crise da *arquitectura* (se é que existe uma crise) é, na verdade, uma crise da sociedade.[183]

Com uma afirmação tão genérica, não pretendo naturalmente fazer uma «síntese do mundo»; contudo, arrisco a propor, como fulcros dessa crise, o cruzamento de duas ideias principais.

1. Fluxos de tempos.

A primeira ideia relaciona-se com a globalização enquanto processo de criação de um espaço físico e cultural (mais ou menos) homogéneo, constituído pelas regiões do globo que estão em sintonia com o tempo da tecnologia e do campo de influência das grandes forças de poder económico. Fora desse espaço, não existe essa sintonia e são visíveis as assimetrias culturais, económicas e tecnológicas de cada região, embora estejam (ou possam estar) unidas através dos *media* e, mais recentemente, da Internet.

A relação do *homem* com o *mundo*, que é, aludindo ainda a Popper, uma relação «entre mundos», é feita de um modo cada vez mais complexo entre os valores que possamos atribuir ao *local* e os valores que possamos atribuir ao *global*.

Além disso, no seu tempo de vida, o *homem* lida com a presença simultânea de «vários tempos», cada um com o seu ritmo de transformações.

A evolução tecnológica atingiu nos últimos anos uma aceleração tal, que nos confronta diariamente com a obsolescência eminente dos produtos que consumimos.[184]

A *tecnologia* tem o seu próprio tempo.

---

[182] Colquhoun, A., *Arquitectura moderna y cambio histórico...*, op.cit., pág. 139-140.

[183] Refiro aqui o termo «crise» sem querer atribuir-lhe uma conotação negativa. Pelo contrário: a «crise», numa analogia com a termodinâmica, é uma situação intermédia de um processo que se encaminha para um estado de equilíbrio. Do modo como aqui entendo este termo, reporto-me à relação entre a *arquitectura* e o *real* com uma visão optimista de que estão a ser criadas novas sintonias entre os valores que a *arquitectura* representa, e a sua própria auto-afirmação como valor cultural.

[184] O tempo médio de vida de um computador é actualmente de cerca de três anos, período a partir do qual se torna incompatível com os padrões de exigência do software (o verdadeiro motor deste processo).

No campo das técnicas, dos materiais e dos sistemas de construção, os ritmos de produção e de transformação do meio ambiente fazem-se em períodos de tempo cada vez menores. Entre o tempo de construção de uma torre de escritórios e o tempo de construção de uma Exposição Universal, não há uma relação de proporção directa.

A *construção* tem o seu próprio tempo.

As grandes superfícies comerciais apresentam hoje, num mesmo espaço e ao mesmo tempo, produtos que até há cerca de quinze anos atrás revelavam o ciclo da natureza do lugar ao qual pertencemos.

Qual é o tempo natural?

Os exemplos podiam prosseguir, mas o importante é considerar que a relação entre o *homem* e o *real* faz-se cruzando duas noções antagónicas de tempo: uma delas, está associada ao progresso científico e tecnológico e concebe-o como sendo linear e evolutivo; a outra, apresenta-se com a densidade de todos os tempos históricos e pode ser representada pelo próprio *homem*, pois é uma noção que nos remete para as nossas raízes ancestrais e para o que no ser humano não muda, mas permanece.[185]

«It may be accurate to talk about architects being involved in a process of globalisation, but it is also true that the entire profession is being subjected to movements going in absolutely opposite directions — namely, a kind of regionalization. I think it is a wrenching movement, a tension and torsion between an expansion of perspective, on the one hand, and an implosion of perspective, on the other hand»

Rem Koolhaas[II]

2. Fluxos de identidades.

A outra ideia diz directamente respeito ao exercício da *arquitectura* e revela-se no estirador quando o lápis desenha,

---

[185] Um dos entraves maiores à realização de viagens tripuladas a Marte justifica-se, não por inviabilidade técnica, financeira ou tecnológica, mas precisamente pelo que o homem tem de humano.

oscilando indeciso, com dificuldade em reconhecer as identidades dos pólos das dicotomias férreas que antes permitiam uma decisão segura, ou, pelo menos, tida como tal: tornam-se insustentáveis os argumentos que antes se dividiam (e nos dividiam) entre o *Le Corbusier* ou *Mies van der Rohe*, entre a *expressão* ou a *função*, entre o *realismo* ou o *idealismo*, entre o *rural* ou o *urbano*, entre o *local* ou o *global*, entre o *high-tech* ou o *tectónico*, entre o *nacional* ou o *internacional*, entre o «*Porto*» ou «*Lisboa*». Estes argumentos (e muitos outros) estão a perder nitidez no seu espaço de referência epistemológico — a identidade dos signos que os representam.

O «olhar» analítico e «gestaltico», distante do *real*, que herdamos como um hábito intelectual construído ao longo de séculos, está a perder o *fundo* estável com limites e contornos definidos que nos permitia, com segurança, colocar sobre ele um *objecto*, garantindo os valores dos quais ele deveria ser veículo. Nunca foi um *fundo* homogéneo; contudo, já foi um *fundo* de ordens impostas e hierarquias claras.

O globo celestial do *Astrónomo* de Vermeer torna-se turvo. A diferença só é indistinta quando se perde a identidade.

Isto remete-nos directamente para o *projecto* e para o modo como pensamos no *projecto*, pois o acto criativo está a perder, relativamente a alguns conceitos com os quais trabalha, a identidade do seu correspondente «representacional».

O *novo* só foi um valor moral a cumprir, enquanto a arquitectura moderna não se confrontou com o desgaste da identidade deste conceito e dos edifícios que o representavam.

O que é hoje o *novo* em *arquitectura*?

O *zeitgeist* também foi um valor a cumprir enquanto não foi confrontado com a arbitrariedade das suas interpretações.

O que é hoje uma *arquitectura* do nosso tempo?

De qual tempo?

A «forma seguiu a função», não tanto a partir de uma lógica matemática que associasse o *problema* à *solução*, mas antes a partir da imagética que representava essa associação.[186] Além disso, os próprios conceitos «forma» e «função» dizem respeito a

realidades cada vez mais complexas e as suas definições perdem também a sua nitidez.

O que é a «função»? Le Corbusier dizia que, por definição, a arquitectura devia ser funcional e que se não o fosse, então o que seria?

«Uma porcaria qualquer».[187]

A função da *arquitectura* é, também, a de emocionar.

La maison c'est une machine à emouvoir.

•

No campo da epistemologia, esta perda do espaço de referência «representacional» dos conceitos com os quais construímos os nossos raciocínios, é definida como passagem de um «pensamento vertical» para um «pensamento horizontal».

Que imagem melhor que esta podíamos adoptar para ilustrar esta condição: um arquitecto, sentado à frente do seu estirador, tentando ligar, com o seu lápis em posição vertical, o *real* a uma ideologia que está acima de si, e a sentir cada vez mais a necessidade de olhar, no horizonte, o perfil da *cidade* pela janela do seu *mundo*?[188]

O estatuto de *arte* da *arquitectura* enquanto valor cultural sempre esteve associado à sua capacidade de ser veículo de significados, sendo que esse valor e o seu correspondente «representacional» estavam «antes» do *agir* no *projecto*. Na ausência de contornos claros da definição dessa precedência, o *projecto* requer a sedimentação de novos hábitos intelectuais que também permitam reconhecer aquele estatuto da *arquitectura* em qualidades «a-representacionais».

O desafio será o de olhar o *mundo* com os olhos do *mundo* que nós somos e construímos, sem privilégios concedidos ao superficial e circunstancial ou ao profundo e substancial.

Não ser Fedro nem Sócrates[189], mas ser o actor que sabe representar ambos os papeis, consciente que os está a representar.

---

[186] Cfr. Colquhoun, A., *Arquitectura moderna y cambio histórico*, op. cit., pág. 90 e 135-136.
[187] Cfr. *Le Corbusier, par lui même,* documentário realizado por Jacques Barsac, © CIST-antenne 2-La Sept Ina – Gaumont - Fondation Le Corbusier, 1987.
[188] O olhar a que me refiro é um olhar feito com a consciência de que a percepção do *real* não é apenas um facto visual. Trata-se antes, do olhar do *ser*, do olhar da unidade ontológica do *homem*

«E eu posso dizer-lhe que talvez a minha vida tenha sido, e continue a ser, uma espécie de síntese, possível, entre o mundo que eu herdei, no qual nasci, e este mundo moderno em que vivo e tentei compreender.

E de tal modo consciencializei, que o conhecer se tornou ser».

Fernando Távora[III]

O contexto actual do nosso *agir* define-se, pois, por duas condições paradoxais: por um lado ele é turvo, complexo, abstracto, virtual, e possui uma capacidade de movimentação semelhante à que o animal possui em relação à Natureza que o circunda; por outro, cada obra de arquitectura é imóvel e situa-se num contexto físico concreto e comensurável.

«A maneira de viver do animal, se confrontado com a vegetal, apresenta como diferença específica a faculdade da livre movimentação no espaço. O animal possui, em relação à Natureza circundante, uma relativa autonomia e independência que necessita afirmar para que a sua existência ganhe uma significação qualquer, um conteúdo qualquer, uma qualquer superioridade».

Oswald Spengler[IV]

A futura estação espacial Alfa, visível da superfície terrestre a olho nu quando completa, será a primeira construção do *homem* a contrariar a segunda destas duas condições, impondo-se a partir de então como representação da condição contrária.

Mas aqui na Terra, a *arquitectura* conciliará sempre a sua presença com a pertença a um lugar concreto e será sempre uma *arte* que lida com o *real* com a sua imobilidade.

Nesse sentido, a tarefa do *arquitecto* será, na sua essência, a mesma de sempre: confrontar as suas aspirações e os seus desejos com as aspirações e os desejos dos outros, e fazer *arquitectura*, não a partir da ideia de que o *projecto* pode ter uma fundamentação absoluta, mas antes pensando que a *arquitectura* é uma herança histórica constituída por um índice comum: *habitar, forma, lugar.*

---

189 Refiro-me aos personagens de *Eupalinos*, de Paul Valéry que tenho citado ao longo do relatório.

«Não é a História no sentido clássico, como disciplina, mas é sobretudo a visão histórica dos problemas. Temos que ter uma visão histórica de tudo; dos programas, é preciso saber como é que os programas evoluem; uma visão histórica das formas, dos materiais. No fundo de que se trata? Trata-se da introdução do tempo, da consciência do tempo.

Nós hoje somos obrigados a trabalhar em muitas histórias e geografias, em muitos tempos e espaços simultaneamente, e se os queremos realmente compreender temos que os estudar historicamente».

Fernando Távora[V]

Onde pôr então o «quadro»?

Onde pôr então a *obra*?

— No «centro», evidentemente.

Citações laterais de Abertura.

[I] Zevi, Bruno, *A linguagem da arquitectura moderna,* op. cit., pág. 39-40.
[II] *Architecture and Globalization*, em AA. VV. *Reflections on architectural practices in the nineties*, op. cit., pág. 232.
[III] Extracto de *Coisa Mental, Fernando Távora*, entrevista conduzida por Jorge Figueira, em Unidade 3 - Arquitectura ou chuva, AEFAUP Junho, Porto, 1992, pág. 101.
[IV] *O Homem e a Técnica*, op. cit., pág. 25.
[V] Extracto de *Coisa Mental, Fernando Távora*, ibidem, pág. 103.

Glossário

***agir**: «Estamos ainda longe de pensar, com suficiente radicalidade, a essência do agir. Conhecemos o agir como o produzir de um efeito. A sua realidade efectiva é avaliada segundo a utilidade que oferece. Mas a essência do agir é o consumar. Consumar significa: desdobrar alguma coisa até à plenitude de sua essência»[190];*

***arquitectura**: «(…) l'architecture n'existe pas. Ce qui existe, c'est le travail d'architecture. Et le travail est une offrande à l'architecture dans le espoir qu'il fera partie du trésor de l'architecture»*[191]; é a arquitectura realizada (obras) e também o seu *saber* e o seu *fazer*;

***desenho**: «design is how» (Louis Kahn)*; desígnio; mais do que representação, o *desenho*, enquanto «procura», é *meta-composição* pois os *materiais* que o determinam não são apenas o betão, o ferro ou a pedra, mas também valores simbólicos e questões de representação; (ver também *unidade da forma*);

***estrutura**: «Estructura equivale a totalidade no reducible a la suma de sus partes. Hablamos de estructura a propósito de un conjunto de elementos que no son independientes entre sí, sino que están ligados por diversas formas de articulación, compenetración y solidaridad, a través de las cuales el conjunto deja de ser una mera suma desagregada de elementos para adquirir una específica cohesión interna. En consecuencia, el análisis estructural no centra su atención en los elementos en sí mismos sino en las relaciones que se dan entre ellos, ya que cada elemento adquiere su próprio valor sólo a través de la relación que estabelece con los demás»[192];*

***forma**:* a *forma* é uma unidade ontológica; no âmbito do *projecto*, a *forma* é uma rede conceptual associada a um conceito: a *casa*, por exemplo, remete o nosso raciocínio para uma *estrutura* que relaciona hierarquias espaciais/funcionais que, por sua vez, remetem para a própria cultura em que ela é aceite como universal;

---

190 Heidegger, Martin, *Carta sobre o humanismo*, Guimarães editores, Colecção filosofia e ensaios, 5ª ed., 1998, pág. 31.
191 Louis Kahn, *Propos sur l'architecture*, em *Silence et lumière*, choix de conférences et d'entretiens 1955-1974, Éditions du Linteau, Paris, 1996., pág. 157.
192 Arís, Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993, pág. 111.

imagem (ou nível figurativo do desenho): *«A este respecto es útil la distinción entre forma y figura, ya que permite expresar el hecho de que un objecto, además de poseer una figura patente y visible, posee también una figura latente e invisible, discernible sólo intelectualmente, a la que llamamos forma»[193];*

intencionalidade do agir: *«Designamos por Acto os efeitos da mão pensante»[194];* o agir implica uma acção transformadora em «função de» e que se configura «por» uma intencionalidade, também ela, em função de»; o Acto propriamente dito inclui a intencionalidade; o *agir no projecto* implica a transformação de uma *substância* que une os meios aos fins, e que é constituída por «razões materiais» e «razões formais» numa unidade indissociável;

incerteza do agir: A *incerteza do agir* não é ignorância, nem falsa modéstia.

A incerteza do agir oscila «(...) entre o desejo de uma ordem explícita mais comum do que universal, e o senso da escolha certa no caso a caso do sítio, do programa e das condições de produção»[195] de cada projecto. Não carece de intencionalidade. Assume-se a *incerteza*, porque se desconfia do valor de ideias preconcebidas e para cultivar a intenção prévia de querer descobrir a vocação e a identidade da *obra* ao longo da sua *concepção*;

lugar: o *lugar* é o espaço do *habitar* outorgado por uma construção; «*Cuando se habla de hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero es espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay los hombres y además* espacio *(...)[196];* o *projecto* é um lugar conceptual;

projecto*:* é mais do que *composição* arquitectónica porque o seu pensamento não é apenas formal; actividade simultaneamente cognoscitiva e criativa; espaço (ou lugar) conceptual, palco no qual se influenciam mutuamente, a *memória*, a *imaginação* e o *saber*; transformação;

princípio compositivo: qualquer modelo que institua uma *estrutura* em função da qual é feita a *composição* arquitectónica: *concinnitas*, simetria, quadrado, paradigma do corpo, da máquina, *form follows function*, *less is more*, etc., são exemplos de princípios compositivos;

substância*:* o arquitecto não precisa inventar a *casa*: a *casa* é um conceito e uma *estrutura* que se estabeleceu enquanto tal ao longo de um processo histórico; no *desenho* de uma casa em concreto, o arquitecto transforma essa ideia de *casa* em conjunto com outros factores que tendem a criar valores substanciais para ancorar a procura do *desenho*; «*En efecto, todo cuanto puede ser nombrado de un modo sustantivo, contiene el germen de una ideia que no se agota en el hecho particular en el que la vemos*

---

[193] ibidem, pág. 83-84 (continuação da frase anterior).
[194] Spengler, Oswald, *O homem e a técnica*, Guimarães editores, pág. 6.
[195] Alexandre Alves Costa citado em *Jornal de Artes, Letras e Ideias*, op. cit., pág. 19.
[196] Heidegger, Martin, *Construir, habitar, pensar*, em Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, 1994, pág. 138.

manifestarse. Ahí está la clave de todo sistema cognoscitivo que trate de lograr una validez general»[197];

unidade da forma: uma colher revela a *unidade da forma* porquanto o seu significado nos faz pensar numa *estrutura* estabelecida no tempo na relação desse utensílio com o seu mundo. Esse mundo é também o homem que lhe dá «medida». A concha evoca a boca, e o cabo evoca a mão. Mas a *unidade da forma*, reúne a conjugação desta *estrutura* com razões circunstanciais: uma colher de madeira ou uma colher de ferro, por exemplo, correspondem a diferentes *unidades da forma* que se realizam no ***desenho***.

[197] Arís, Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad*, ibidem, pág. 30 (sublinhado meu).

BIBIOGRAFIA GERAL.

AA. VV. *Kahn: Libraries*, Editorial Gustavo Gili/C.A.C., organizado por Bea Goller, Barcelona, 1989.

AA. VV. *L'Enseignement du projet d'architecture*, Direction de l'architecture et de l'urbanisme, M.A.T.E.T., organizado por Jean-François Mabardi, Paris, 1995.

AA. VV., *Le Corbusier et la mediterranée*, Éditions Paranthèses, Marselha, 1987.

AA. VV. *Reflections on architectural practices in the nineties*, Princeton Architectural Press, organizado por William Saunders, New York, 1996.

AA. VV. *Rem Koolhaas: conversation with students. Flying the bullet, or when did the future begin?*, Princeton Architectural Press, organizado por Stanford Kwinter New York, 1996.

Aalto, Alvar *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, TAM 10, Zanichelli Editore, 5ª ed., Bolonha, 1991.

Alexander, Christopher *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, 30ª ed., 1994.

Arís, Carlos Martí *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Arquitectura/Teoría 1, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.

Brusasco, Pio Luigi *Architettura e imitazione*, architettura e città 15, Alinea Editrice, Florença, 1992.

Choay, Françoise *A Regra e o Modelo. Sobre a teoria da arquitectura e do Urbanismo*, Colecção Estudos, Editora Perspectiva, São Paulo, 1985.

Collins, Peter Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950), GGReprints, Editorial Gustavo Gili, 5ª ed., Barcelona, 1998.

Colquhoun, Alan *Arquitectura Moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*, Colección Arquitectura y Crítica, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Frampton, Kenneth *História Crítica da Arquitectura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1997.

Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica, AAP/Contemporânea Editora, 1998.

Gabriel, Javier Ferrándiz *Apolo y Dionisios. El temperamento en la arquitectura moderna*, Edicions UPC, Arquitext 4, Barcelona, 1999.

Gregotti, Vittorio *O Território da Arquitectura*, Colecção Debates, Editora Perspectiva, São Paulo, 1994.

Hernandez, Manuel J. M *La Invención de la Arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

Hitchcock, H.-Russel — *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, C.O.A.A.T, Johnson, Philip Murcia, 1984.

Jencks, Charles — *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Arquitectura & Urbanismo 3, Edições 70, Lisboa, 1985.

Kahn, Louis — *Silence et lumière*, choix de conférences et d'entretiens 1955-1974, Éditions du Linteau, Paris, 1996.

Lapuerta, Jose María — *El Croquis, Proyecto y Arquitectura [Scintilla Divinitatis]*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

Le Corbusier — *Vers une Architecture*, Collection Architectures, Flammarion, Paris, 1995.

Mies van der Rohe, Ludwig — *Escritos, Diálogos y Discursos*, Colección Arquilectura 1, C.O.A.A.T.M./Librería Yerba, Murcia, 1993.

Moreira, Cristiano — *Reflexões sobre o método*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2ª ed., Porto, 1994.

Montañer, Josep Maria — *La modernidad superada. Arquitectua, arte y pensamiento del siglo XX.*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Muntañola, Josep — *Poética y Arquitectura. Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.

Neumeyer, Fritz — *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968.*, Biblioteca de Arquitectura 5, El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

Nicoletti, Manfredo — *Dentro l'architettura Moderna*, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza 903, Laterza & Figli, Roma, 1984.

L'Avventura del progetto, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza 998, Laterza & Figli, Roma, 1991.

Norberg-Shulz, Christian — *Intenciones en Arquitectura*, GG Reprints, Gustavo Gili, 2ª ed., 1998.

L'Art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations., Collection Architextes, Le Moniteur, Paris, 1997.

Otxotorena, Juan M. — *Arquitectura y proyecto moderno. La pregunta por la modernidad.*, EINUSA, Barcelona, 1991.

Patetta, Luciano — *Historia de la Arquitectura. Antologia crítica*, Hermann Blume, Madrid, 1984.

Purini, Franco — *La Arquitectura Didáctica*, Colección Arquilectura 15, C.O.A.A.T.M./Librería Yerba, Valencia, 1984.

Tafuri, Manfredo — *La esfera y el labirinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

Zevi, Bruno — *A linguagem moderna da arquitectura*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984.

Saber ver a arquitectura, Colecção *a*, Dinalivros/Martins Fontes, 2ª ed., São Paulo, 1989.

Valdivia, José Luque — *La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi*, Colección Urbanismo, Oikos-Tau, Barcelona, 1996.

Venturi, Robert — *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Colección Arquitectura y Crítica, Editorial Gustavo Gili, 2ª ed., Barcelona, 1978.

Artigos.

Calvo, F. — *Projecto*, Enciclopédia Einaudi, Volume 25, «Criatividade – Visão», Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1992.

Costa, Alexandre Alves — *A construção da geometria*, em Architécti 18, Ano V, Mai/Jun/Jul.

Considerações sobre o ensino de arquitectura, em Cadernos Politika (sem número), 1990.

Curtis, William J. R. — *Álvaro Siza: una arquitectura de bordes*, em El Croquis 68/69 - álvaro siza: 1958-1994, Madrid, 1994.

Notas sobre la invención, em em El Croquis 95 - Álvaro Siza: 1995-1999, Madrid, 1999.

Pedazos de ciudad, memorias de ruinas, em El Croquis 64 - rafael moneo: 1990-1994, Madrid, 1994.

Dias, Manuel Graça — *Desenho de Arquitectos*, em Arquitectura Portuguesa 8, Ano II, 5ª série, Jul/Ago 1986.

Eisenman, Peter — *Procesos de lo intersticial. Notas sobre la ideia de lo Maquínico de Zaera-Polo*, em El Croquis 83 — peter eisenman 1990-1997, Madrid, 1997.

Gomes, Paulo Varela — *Per Forza di Levare*, Architécti 3, dezembro, 1989.

Quetglas, Josep — *La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo*, em El Croquis 64 - rafael moneo: 1990-1994, Madrid, 1994.

Miscelánea de opiniones ajenas y prejuicios propios acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura, em El Croquis 92 - Mundos 3, Madrid, 1998.

Rio, Vicente del — *Projeto de arquitectura: entre criatividade e método*, em Vicente del Rio (org.), *Arquitectura. Pesquisa e Projeto*, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro/pro editores, Coleção PROARQ, Rio de Janeiro, 1998.

Tainha, Manuel — *Trienal de Sintra – Arquitectura e Paisagem*, em Jornal da Terceira Trienal de Arquitectura de Sintra, nº2, Julho de 1998.

Toussaint, Michel — *16 Obras no Meio de Quê?*, em Architécti 7 – Geração 80, Ano II, Dezembro, Lisboa,

Kipnis, Jeffrey — *El último Koolhaas*, em El Croquis 79 —oma/rem koolhaas 1992-1996, Madrid, 1996.

P-Tr's Progress, em El Croquis 83 — peter eisenman 1990-1997, Madrid, 1997.

Vattimo, Gianni — *Abitare viene prima di costruire*, em Casabella 485, novembro, 1982.

Zaera, Alejandro — *OMA 1986 – 1991. Notas para un levantamiento topográfico*, em El Croquis 53 — oma/rem koolhaas, Madrid, 1994.

La Máquina de Resistencia Infinita de Eisenman, em El Croquis 83 — peter eisenman 1990-1997, Madrid, 1997.

Entrevistas.

A ambição à obra anónima, entrevista ao arquitecto Eduardo Souto Moura conduzida por Paulo Pais, em *Eduardo Souto Moura*, Blau, Lisboa, 1994.

A conquista da liberdade, entrevista ao arquitecto Álvaro Siza por Maria Leonor Nunes, em *Jornal de Artes, Letras e Ideias* 741, Ano XVIII, 24 de Fevereiro de 1999 a 9 de Março de 1999

A matéria da história, notas sobre o arquitecto Alexandre Alves Costa em *Jornal de Artes, Letras e Ideias*, 741, Ano XVIII, 24 de Fevereiro de 1999 a 9 de Março de 1999.

Conversaciones con Rafael Moneo, entrevista conduzida por Alejandro Zaera, em El Croquis 64 - rafael moneo: 1990-1994, Madrid, 1994.

Coisa Mental, entrevista ao arquitecto Fernando Távora conduzida por Jorge Figueira, em Unidade nº3 - Arquitectura ou chuva, AEFAUP Junho, Porto, 1992.

El día después: una conversación con Rem Koolhaas, entrevista conduzida por Alejandro Zaera, em El Croquis 79 — oma/rem koolhaas 1992-1996, Madrid, 1996.

Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas, entrevista conduzida por Alejandro Zaera, em El Croquis 53 — oma/rem koolhaas, Madrid, 1994.

Lo único y lo universal: una perspectiva de historiador sobre arquitectura reciente, entrevista a William J. R. Curtis, em El Croquis 88/89 — *hacia el final del siglo XX*, Madrid, 1998.

Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza, entrevista conduzida por Alejandro Zaera, em El Croquis 68/69 - álvaro siza: 1958-1994, Madrid, 1994.

Una conversación [con Álvaro Siza], entrevista conduzida por William J. R. Curtis, em El Croquis 95 - Álvaro Siza: 1995-1999, Madrid, 1999.

Una conversación con Peter Eisenman, entrevista conduzida por Alejandro Zaera, em El Croquis 83 — peter eisenman 1990-1997, Madrid, 1997.

Catálogos.

Catálogo da exposição *Álvaro Siza. Obras e proxetos*, 24/4/95-2/7/95, Centro Galego de Arte Contemporânea, Electa/CGAC/Xunta de Galicia, Santiago Compostela.

Documentários

Minimalism, realizado por Rebecca Frayn, Middlemarch films, © BBC, 1998.

Joahnnes Vermeer, realizado por Michael Gill, Malone Gill, © LWPT, 1996.

*Le Corbusier***,** *par lui même,* realizado por Jacques Barsac, © CIST-antenne 2-La Sept Ina – Gaumont - Fondation Le Corbusier, 1987.

ARQUITECTURA, EPISTEMOLOGIA e «PENSAMENTO».

AA. VV. *Concevoir*, Les Cahiers de la Recherche Architectural 34, Editions Parenthèses, 4º trimestre de 1993, organizado por Jaques Sautereau, Marselha.

AA. VV. *De l'architecture à l'epistemologie, la question de l'échelle*, PUF, organizado por Philippe Boudon, Paris, 1991.

Bachelard, Gaston *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

Barth, Britt-Mari *O Saber em Construção. Para uma pedagogia da compreensão*, Horizontes Pedagógicos 32, Instituto Piaget, Lisboa, 1996.

Boudon, Philippe *Introduction à l'architecturologie*, Dunod, Sciences de la Conception, Paris, 1992.

Boudon, Phillipe *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Dunod, Aspects de

l'Urbanisme, Paris, 1971.

Bozal, Valeriano — *Mímesis: las imágenes y las cosas,* Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid.

Deleuze, Gilles
Felix, Guattari — *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1996.

Focillon, Henri — *A Vida das Formas*, Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1988.

Gelernter, Mark — *Sources of architectural form. A critical history of Western design theory.*, Manchester University Press, Manchester, 1995.

Heidegger, Martin — *A Origem da Obra de Arte*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea 12, Edições 70, Lisboa, 1991.

Carta sobre o humanismo., Colecção filosofia e ensaios, Guimarães editores, 5ª ed., 1998.

Conferencias y artículos, Odós 5, Ediciones del Serbal, 1994.

Língua de Tradição e Língua Técnica, Passagens 20, Vega, 2ª ed., 1999.

Kubler, George — *A Forma do Tempo.* *Observações sobre a história dos objectos*, Colecção Artes/Ensaio, Vega, 1990.

Lechte, John — *Fifty Key Contemporary Thinkers*, Routledge, Londres, 1994.

Lyotard, François — *A condição pós-moderna,* gradiva, 2ª ed., Lisboa, 1989.

Pérez-Gómez, Alberto — *The Space od Architecture: Meaning as presence and representation*, em AA.VV., *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, a+u (número especial), Julho, 1994.

Popper, Karl — *O conhecimento e o problema corpo-mente*, Edições 70, Biblioteca de filosofia contemporânea 24, Lisboa, 1997.

Russ, Jacqueline — *A aventura do pensamento europeu, uma história das ideias ocidentais*, Colecção da Europa, Terramar,, Lisboa, 1997.

Santos, Boaventura Sousa — *Um discurso sobre as ciências*, Edições Afrontamento, Histórias e Ideias 1, 7ª ed., Porto, 1995

Introdução a uma ciência pós-moderna, Edições Afrontamento, Biblioteca das Ciências do Homem 10, 4ª ed., Porto, 1995.

Searle, John R. — *Intencionalidade, um ensaio de filosofia da mente*, Relógio d'água, Colecção episteme, Lisboa, 1999.

Spengler, Oswald — *O homem e a técnica*, Colecção Filosofia e Ensaios, Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

Stengers, Isabelle — *Power and invention: situating science*, Theory out of Bounds 10, University of Minnesota Press, 1997.

Valéry, Paul — *Eupalinos. L'Ame et la danse. Dialogue de l'arbre*, Poésie 55, Éditions Gallimard, Paris, 1993.

Vattimo, Gianni — *O Fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Editorial Presença, Lisboa, 1987.

Acreditar em acreditar, Relógio d'água, Lisboa, 1996.